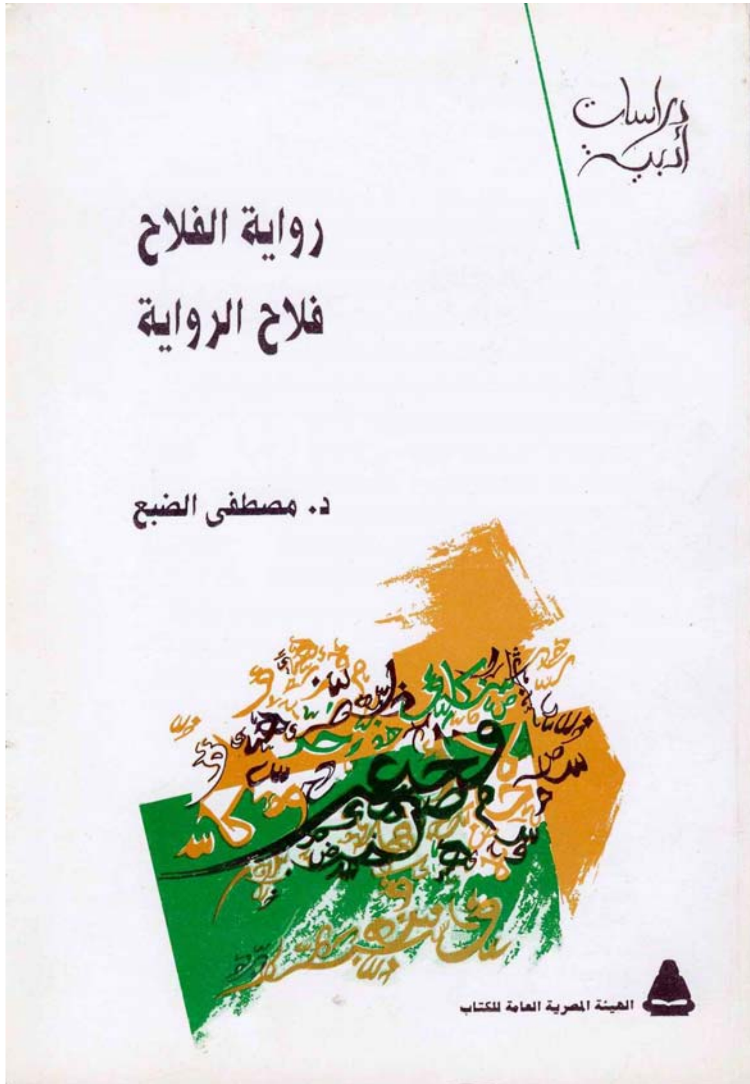
رواية الفلاح

فلاح الرواية

د . مصطفى الضبع



الإهداء

إلى روح الإنسان : والدى .

- المصدر الأول لثقافتى .
- القاص الأول فى حياتى .
- الذى علمنى أصول الحكايات .

- المكان : جهينة النائمة فى حضن الصعيد ، المتيقظة دائمًا فى القلب ، وإلى كل من ينتمى إليها .
- زهرتى : اللتين تحملان عبق المكان وسمات الإنسان :" بسنت " و " محمد " وإلى كل من يشاركنى حبهما .

مصطفى

مقدمة

منذ مولده وهذا الفن السردى (الرواية) لا يكف عن أن يغتنى بالرؤى والأفكار ، وأن يبحث عن سبل جديدة واهتمامات كبرى تجعله بحق ملحمة العالم الحديث .

وبعد رحلة طويلة من الغوص فى جوانب الحياة ، لم تقف الرؤية عند حدود تعوقها عن التقدم وتغير أساليبها وتقنيا ا ، وما برحت الرواية أن تكون فنا مراوغا يواكبها النقد فتتجاوزه ، ويضع لها قوانينها فتتمرد عليها ، ويحدد لها أنواعها فتأبى إلا أن تبتكر كل جديد .

والرواية العربية بوصفها فنًا ترسخت أقدامه فى أدبنا العربى ما زالت تعانى قلة الدراسات التى تكشف عن جوانب إبداعها ومعايير ابتكارها لدلالا ا ، فا ال النقدى للرواية ضيق كثيرا مقارنة بمجال الشعر .

من هنا كانت هذه الدراسة تحاول محاولة متواضعة أن تقرأ النص الروائى قراءة مختلفة ، قراءة تقف فيها عند الإنسان الروائى أو الرواية فى نقطة التقائها بالإنسان ، واختارت أن تكشف عن شخصية متميزة واقعيا وفنيا ، شخصية كان لها السبق دون غيرها فى أنواع الشخصيات فى أن تدخل عالم الرواية (الفلاح) .

العلاقة بين الرواية العربية فى مصر والفلاح علاقة أصيلة ، فهى تبدأ منذ مولد الرواية العربية التى مهما اختُلف فى تأصيل بدايتها ، فإن كل البدايات تعود إلى مولد الرواية فى بيت الفلاح(١) .

وقد اتجهت الدراسة إلى أن ترى الفلاح بوصفه شخصية فنية أقرب إلى التكتيك الفنى منها إلى الموضوع ، فلم تنظر للفلاح بوصفه موضوعا روائيا يطابق الواقع ، ولكنها عمدت إلى تحليل النص تحليلا فنيا لتجيب على سؤالين جوهريين :

- كيف استخدمت الرواية الفلاح وماذا أضافت له ؟
- وماذا أضافت شخصية الفلاح للرواية ؟

ومن هنا جاء العنوان " رواية الفلاح ، فلاح الرواية " .

وقد توقفت عند الأعمال الروائية التى تحقق فيها :

- الفلاح فى مكانه وبيئته دون خروجه منها ؛ الفلاح لا يوجد بدون الأرض ، والعكس ، وإيمانا من الدراسة بأثر هذه العلاقة فى إنتاج الدلالة الروائية .
- الروايات التى تتآلف جميعها لتكون نسيجا فنيا مترابطا ، ويكون لديها القدرة على أن ترسم صورة روائية لهذه الشخصية .
- اعتماد فترة زمنية قدرها عقدان من الزمن ،كفيلة بأن تكون شريحة روائية تؤدى الغرض ؛ وهى الفترة التى ظهرت فيها شخصية الفلاح فى الرواية بوصفها شخصية فاعلة فى حين كانت قبل ذلك أشبه بالديكور لا تختلف عن ملامح الريف وأشيائه ، بعد ذلك استجدت ملامح أخرى تحتاج إلى دراسة منفصلة ، نرى أنه من الجور إدراجها ههنا .
- وقد جاءت الدراسة ، فى تمهيد وثلاثة فصول وخاتمة :

أولا ، التمهيد : ويتحدث عن الفلاح ، عبر الواقع والفكر والفن الروائى موضحا كيفية تحول الفلاح ، بوصفه شخصية اجتماعية إلى شخصية أدبية .

ثانيا : الفصل الأول ؛ الملامح العامة لصور الفلاح فى الرواية منذ نشأتها وحتى عام ١٩٥٢ ، حيث ترصد الدراسة الصورة المتبلورة عبر عناصر المجتمع (القيم الاجتماعية والصراع الإنسانى – الحدث التاريخى – الطبيعة – السلطة)

ثالثا : الفصل الثانى ؛ تصوير الرواية لجوانب شخصية الفلاح ، ما بين ٥٣- ١٩٧٣ ويجيب عن السؤال : كيف رسمت الرواية الفلاح ، وينقسم الفصل إلى قسمين : أحدهما يتناول البعد الجسمانى وأثره فى رسم الشخصية ، والآخر ، يتناول البعدين الاجتماعى والنفسى ،والمكان وأنواعه ، ويحتوى على تسعة مباحث :

- الفلاح والأرض .
- الفلاح والمرأة .
- الفلاح والآخر .
- الفلاح والعمل .
- الفلاح والزمن .
- الفلاح والثقافة .
- الفلاح والبيت .
- الفلاح وأشياء المكان .
- الفلاح والبعد النفسى .

رابعا : الفصل الثالث ، ويناقش الرواية عبر الفلاح ، والسمات الفنية لرواية الفلاح وأثره فيها ، ويجيب على السؤال : ماذا أضافت شخصية الفلاح للرواية وذلك من خلال :

- اللغة حيث حللت الدراسة : عناوين الروايات ودلالتها وأسماء الفلاحين ولغة الفلاح الحوارية ، ثم السرد والوصف من خلال وضعية السارد وأثرها فى السرد .
- الرمز وكيف تكون الرموز فى روايات الفلاح .
- جماليات المكان وأشيائه ، من خلال البيئة الوصفية لرواية الفلاح .

خامسا : الخاتمة ، وتعرض لأهم ما توصلت إليه الدراسة من نتائج .

- وبعد ، يطيب لى – إحقاقا للحق – أن أشكر كل من ساهم فى أن ترى هذه الدراسة النور .

مصطفى الضبع

حدائق حلوان

١٩٧٧

الهـوامش

----

(١) ثمة خلاف على الرواية الأولى فى أدبنا العربى فى مصر ، ويدور الخلاف حول فنيـة الروايات التى كتبت فى هذه الفترة :
زينب .. هيكل ١٩١٢ ، الفتى الريفى لعبد الحميد خيرت ١٩٠٣ ، القصاص حياة عبد الحميد البوقرقاصى ١٩٠٤ ، وكلها روايات تدور أحداثها فى الريف .

التمهيد

****

الفلاح عبر الواقع والفكر والفن

أولا : الفلاح من الواقع إلى الفكر

\- - - - - - - - - - - - - - - - - - -

تعددت الدراسات التى تناولت الفـلاح ، ومعظمهـا دارت حوله ، ولم تم بتحديد هويته ، يقول هنرى عيوط : " قد خلطـوا زمنا طويلا بين الإنتاج والمنتج ، والعمل والعامل والغلة والـزارع ، وحدقوا إلى المخزن دون أن يروا رجل الأرض الذى ملأه (١) .

وثمة تعريفات لغوية تتماس ، أو تتمحور ، على مسميا ا ، أو هى المسميات بشكل أوضح وأعمق ، وا تمـع يتعامـل مـع هـذه التعريفات ، أو مع بعضها بصورة فردية أو ثنائية ، مما يمثل ازدواجية للتعريف المتفق عليه من الجماعة البشرية فى حركتها عـب أطـوار الحياة زماًنا ومكاًنا .

وهذه التعريفات قد تكون وليدة المعاجم وكتب اللغة ، قبـل أن يعمل فيها العقل الجمعى آلياته ، أو يواكب طريقها المرسـوم ، ومن هذه الألفاظ ، لفظ الفلاح الذى تداولته مفاهيم شتى :

فاللفظ صيغة مبالغة على وزن فعال من الفعل فلـح ، والفـلاح " محترف الفلاحة أو ملاح السفينة ج فلاحون " (٢) ، وهو" الفـلاح

الحراث والملاح المكارى " (٣)، وهو " الملاح والأكار والمكارى والفلاحة بالفتح الحراثة " (٤) .

" والفلاحة معالجة الأرض لتحسين إنتاجها؛ وذلك بخدمتها من حرث وعزق و وية ورى وصرف وتسميد وإزالة الأعشاب ، مع استعمال دورة زراعية مناسبة ، وتستعمل – لهذا الغرض – أدوات تختلف من الفأس إلى الجرار المعقد " (٥) .

وفى حديث عمر " اتقوا الله فى الفلاحين ، يعنى الزراعيين الذين يفلحون الأرض ويشقونها " (٦) .

واستقراء المعانى المعجمية يؤدى بنا إلى نتيجتين مهمتين :

أولا :قدم اللفظ الحامل لمعناه ودلالته السابقة وهو قدم ليس تضادا لحداثته .

ثانيا : من خلال تتبع معانى اللفظ وامتداده ، نجد خروج المعنى العام للفظ من الإطار المعجمى إلى معانى أخرى وليدة التطور الاجتماعى الذى أجرى ما يسمى تشويها للفظ وهو ما يسميه علماء اللغة " ايتمولوجيا اللغة " أو الإيتمولوجيا الشعبية " يقول سوسير :

" فكثيرا ما شوه الناس الكلمات لكى يجعلوها تتلائم مع العناصر التى يعتقدون أنهم يعرفونها فيها " (٧) ، مع الاحتراز فالتشويه ، هنا ، هو إضافة دلالات ومعان جديدة ، دون المساس بالأصل اللغوى الدال على المعنى القديم ، أو إهماله ، فما تمع يضيف دلالات أخرى تعد انحرافا عن المفهوم الممتد للأصل اللغوى .

فالمخيلة الجماعية – الآن – ترسم صورة للفلاح تتكئ على الشكل الخارجى دون المضمون ، فهو الذى يرتدى الجلباب الواسع والعمامة والطاقية وقد يبدو المفهوم طبقيا وأن أصحابه هم الطبقة المثقفة أو المتمدينة ، وقد يرد إلى الجغرافية، حيث ينتج من أهل المدينة مطلقا على كل ريفى ، انحراف آخر يبدو حين استخدام اللفظ علما على من يظهر ضعفا عقليا فى التعامل ، أو سوءا فى التصرف ، فهو غشيم ، فلاح ، أو فلاح غشيم ، وإزاء هذا الانحراف والاضطراب فى تحديد اللفظ ، كان على البحث محاولة وضع مفهوم أو تعريف للفلاح .

وتعتمد المحاولة على استقراء الخط التاريخى للفظ بعد خروجه من المعاجم ، وهو ليس تاريخا بيولوجيا ، ولكنه اجتماعى ينتجه العقل الجماعى ويستخدمه .

ومن أقدم ما ذكر عن الفلاح المصرى القديم ، ما جاء فى شكاوى المصرى الفصيح ، تلك القصة التى دارت أحداثها فى عصر الملك " نب كارو – رع " أحد ملوك أهناسيا فى الأسرة العاشرة ، والتى أظهرت جانبا مثاليا للفلاح ، بالإضافة إلى جانب العمل الكادح

وأنه – أى الفلاح – كان يمثل صوت الحق فى ضمير الأمة المصرية القديمة " (٨) .

ولكن هذا لا يمنع أن الفلاح كان الرقيق الذى يعيش على الأرض ويشترى ويباع معها ، وهو أدنى الطبقات فى المجتمع ، ويقول شورتر " وكانت هذه الطبقة من الفلاحين تمثل أغلبية السكان فى كل العصور وكان حظها من الحياة تافها " (٩) . أما الفلاح باعتباره أداة العمل فقد كان الحرث والبذر والحصاد وأعمال الزراعة هى مهامه ، ولكن عمل الأرض لم يكن هو العمل الوحيد ." فحين لم يكن العمال الزراعيون وهم من يسمون بالفلاحين يجدون عملا فى الزراعة ، كانوا يقضون وقتهم فى صيد السمك ، والطيور ، والحيوانات الصغيرة من الصحراء ، لكنهم كانوا يستدعون من وقت لآخر ؛ ليعملوا فى ميدان آخر بعيدا عن الميدان الذى اعتادوا العمل فيه ، وهو إقامة المبانى " (١٠) .

وإذا كانت طبيعة المجتمع القديم فى وادى النيل قد فرضت الزراعة بوصفها واحدة من أعمال الحياة اليومية فالجزيرة العربية فى الجاهلية ، حيث الصحراء والاعتماد على التجارة بصورة أكبر فى جلب الرزق ، وحياة الترحال ، كات كلها عوامل مهمة مهمة لوجود قلة ممن يعملون بالزراعة، يضاف إلى ذلك ، أن " بعض العرب فى الجاهلية كانوا يرون الاشتغال بالفلاحة وحرث الأرض عملا شائنا يليق بكرامة العربى الذى يجب أن يكون دائما أخا نقله وسفر ، متأهبا دائما للقتال ؛ فكانوا يرون فى الفلاحة عملا يثبط الهمم ، ويقعد بالنفوس عن بعيد الغايات ، ولا تنس أن أبعد الغايات عندهم كانت الغارة ، والمجد العربى الذى ينال لا بالفأس والمحراث ، لكن على أسلات الرماح (١١) . وليس أدل على ذلك مما ورد عن الشاعر الذى ينذر قومه من غزو الملك الأعجمى ، ويعيب عليهم حرث الأرض ، بل يسفه ذلك العمل (١٢) قائلا :

إنى أراكم وأرضًا تعجبون بها ... مثل السفينة تغشى الوعث والطبعا
ألا تخافون قوما لا أبا لكم ... أمسوا إليكم كأمثال الربى سرعا
لا الحرث بل لا يرون لهم ... من دون بيضكم ولا شبعا
وأنتم تحرثون الأرض عن سفه ... فى كل معتمل تبغون مزدرعا
هيهات لا مال من زرع ولا أبل ... يرجى لغيركم إن أنفكم جدعا

وتظل هذه الصورة عن الفلاح فى الجاهلية ، وسببًا مبررًا لندرة الحديث عنه فى كتب التاريخ العربى الإسلامى باستثناء ابن خلدون الذى عاش فى الفترة من ٧٣٢ – ٨٠٨ / ١٣٣٢ - ١٤٠٨ م والذى زار مصر فى عهد الظاهر برقوق حيث يجعل الفلاحة من وجوه المعاش ، وقدمها على الصناعة ، والتجارة فيقول " إذ هى بسيطة وطبيعية فطرية لا تحتاج إلى نظر ، ولا علم ، لهذا تنسب إلى

الخليقة إلى أبى البشر آدم ، وأنه معلمها القائم عليها إشارة إلى أ ـا من أقدم وجوه المعاش وأنسبها إلى الطبيعة (١٣) ثم إنه فى موضـع آخر من المقدمة يذكر صفات العاملين بالفلاحة " إن الفلاحة مـن معاش المتضعين ، وأهل العافية من البدو ، وذلك لأنـه أصـيل فى الطبيعة وبسيط فى منحاه ، ولذلك لا تجده ينتحله أحد مـن أهـل الحضر فى الغالب من المترفين ، ويختص منتحله بالمذلة ، قال رسول الله وقد رأى السكة ببعض دور الأنصار : ما دخلت هذه دار قوم ، إلا دخله الذل ، وحمله البخارى على الاستنكار منه ، وترجم عليه باب ما يحوز من عواقب الاشتغال بأنه الزرع ، أو تجاوز الحد الذى أمر به والسبب فيه والله أعلم ما يتبعها مـن المغـرم المفضـى إلى التحكم ، اليد العالية ؛ فيكون الغارم ذليلا بائسا بما تتناوله أيـدى القهرة ، والاستطالة قال رسول الله " لا تقوم الساعة حـتى تعـود الزكاة مغرمًا " (١٤) .

وإذا كان ابن خلدون لم يقصر حديثه على الفـلاح ، وإنمـا عرض له فى معرض حديثه عن الفلاحة باعتبارها واحدة من وجوه المعاش ، فإن محاولة ساخرة ظهرت فى العصر المملوكى تمثل صورة ساخرة تنصب على الفلاح ، تمثلت فى كتـاب الشـيخ يوسـف الشربينى " هز القحوف فى شرح قصيدة أبى شادوف " وقد حمـل الكتاب ترجمة ساخرة للفلاحين حيث وصف طـبعهم الكثيـف ، وأخلافهم الرزيلة ، وذوا م الهبيلة ، وأسماءهم المقلبة ، وقحـوفهم المشقلبة ، وقمصا م المشرمطة ، وأشعارهم الملخبطة ، ونسـاءهم المزعجات ، ومالهم من الدواهى ، البليات ، فنقـول أمـا سـوء أخلاقهم وقلة لطاقتهم ، فمن كثرة معاشر م للبهائم ، وملازمتهم لشيل الطين ، والعفار وعدم اكتراثهم بأهل اللطافة ، وامتـزاجهم بأهل الكثافة كأ م خلقوا من طينة البهائم (١٥).

ولم يكتف الشيخ يوسف بما ورد فى القصـيدة نفسـها مـن صفات ؛ فزاد عليها من عندياته ، مظهرا وجهة نظره . أما القصيدة فهى من أسوأ ما كتب عن الفلاح ، يقول أبو شـادوف الشـاعر الشعبى ا هول :

لا تسكن الأرياف إن رمـت العلا إن المذلة فى القرى ميراث
تسبيحهم : هات العلف حط الكلف علق لثورة جاءك المحراث(١٧)

وتمتد السخرية لكل ما يتعلق بالفلاح حتى المكان بكل ما فيه :

لا تصحب الفـلاح لو أنه نافحة أرياحـ ـ ـ ـها صاعدة
ثيرا م قد أخبرت عنـهم بأ م من طيـ ـنة واحـ ـ ـدة

ويفسر البعض هذه النظرية المزرية بأنه "فى الماضى كان الأديب يعبر عن الفلاح من وجهة نظر الحاكمين الذين ما اهتمـوا بغـير

ثروا م الخاصة . إذا فالشيخ الشربينى كان مدفوعا ممن لا يجرؤ على عصيا م للتندر على الفلاحين والسخرية م (١٨) .

وربما كانت كتابات النديم قادرة على إصلاح الصورة الساخرة المزرية ، فبعد زيارته للقرية ، ومشاهدته لحال الفلاح فيها ، يعود إلى موطنه الإسكندرية ، ويتخذ من قلمه وسيلة لمقاومة النفوذ الاستعمارى وآثاره على الفلاح فى أواخر عهد إسماعيل ، متأثرا فى دعوته الإصلاحية بأفكار أستاذه الأفغانى ، منددا بمن يمثلون القوة الظالمة الجشعة للفلاح / من خلال لوحات نقلها من الواقع المؤلم منها : " الفلاح والمرابى " (١٩) وكذلك أزجاله التى دار معظمها عن الفلاح فى مواجهة قوى البغى .

وفى إطار نظرة الإنصاف هذه ، يأتى كتاب الأب هنرى عيوط (الفلاحون) الذى يقول فى مقدمته : " كما أن الأدوات النحوية تربط الجملة ، وتمنحها رصانتها ، وكما أن رصاص اللحمة يثبت ، ويرسم القطع المتعددة الألوان من زجاج نوافذ الكنيسة ، فإن طبقةالريفيين تخلع على الوطن مظهره العميق ، نعم هى فيه دعامة متواضعة ، ولكنها ضرورية لتوازنه الاقتصادى ، ونظامه الاجتماعى ، ولكنها كانت منتجه أكثر منها مستهلكة ؛ فإ ا هى التى تحفظ الدولة ، وتضمن لها تنفسا منتظما (٢٠) ويجعل الكتاب جيوغرافيا إنسانية الفلاح " لن يكون شعارنا كما كان شعار غيرنا ، لا شىء إلا الأرض نعم سنعنى بالجيوغرافيا الإنسانية – homo additus naturac – أى الإنسان يوجد بديا ، سنعنى بالجيوغرافيا الإنسانية كما كان ، " فيدال دى لا بلاش " يفهمها أى الوصف الشارح وسنذكر عنايتنا فى العالم الذى يصل إلى الدراسة النفسية ، والاجتماعية ، او ما شاكل ذلك من دون أن تجرد البتة رجل الأرض من الأرض الى تحفظه وتغذيه ، إذ أن فى ذلك تشويها له ، إن رسم الإطار ، والأشخاص ، وتصوير الحياة الوقتية لأولئك الرجال الذين يؤنسون " أرض مصر وهى تدفنهم – لأ ا نظير م – ومحاولة إظهار نقطة التماس التى تكشف عن النفس . كل ذلك هو موضوع هذا البحث " (٢١) . وهو يعنى بتحقيق صورة مكتملة الأبعاد للفلاح ، حتى أنه يخصص فصلا كاملا فى الكتاب عن جسم الفلاح ، ومعاملته لجسمه ، وصحته ، ومرضه ، وطعامه وشرابه (٢٢) .

برغم تعدد ظهور الكتب المستقلة عن الفلاح بعد أن كان نصيبه عبر الكتابات سطورا قليلة عابرة ، فإن كتاب (الفلاحون) يعد من أهم الكتب التى درست الفلاح ونبهت إليه بل رصدت ما كتب عنه .

إلا أن جل ما كتب تعامل مع الفلاح على أنه شخصية معروفة ، وعلى الباحث عن معرفة الفلاح اصطلاحيا ، إما اللجوء إلى

المعاجم التى تعطى معنى دلاليا قد يكون ناقصـا ، وإمـا ارتضـاء تعريفات ا تمع التى تعد انحرافا حادا عن المعنى المعجمى ، ويبتعـد عن جادة التعريف الاصطلاحي ، لذا فإنه مـن خـلال الطمـوح لتعريف الفلاح ، ومحاولة إيجاد مفهوم واضح له ، فأننـا نـرى ان الفلاح هو " الإنسان الفرد صاحب العلاقـة المباشـرة والمتبادلـة بالأرض الزراعية فى إطار الزمان ، والمكان الآنيين " فالعلاقة المباشرة تحدد ذلك الإنسان العامل فى الأرض المعتمد عليها فى حياته المعيشية ، وربما ليـس كلية (٢٣) والعلاقة المتبادلة تأكيد لهـذا العمـل ، حيث يعمل ويعتمد فى حياته عليها ، وتحديد الأرض بالزراعة يخرج من يتعامل مع الأرض بناء أو تجريفا ، الزمان والمكان يحددان ساكنى الأرض ، ومن هم على علاقة آنية ا ؛ فمن يتركها لا و علاقة لـه ا فلاح بالوراثة ، ومن يسكن الأرض الزراعية ولم يتعامـل معهـا ليس فلاحا ، إنما قد يكون على اعتبار ما سيكون فهو فلاح مجازًا .

وهو تعريف نجد أنفسنا مدفوعين للعمل به إذا لم نقع طـوال رحلة البحث إلا على تلك المحاولة التى قام ا د . إسماعيل صـبرى عبد الله ، حيث يقسم الزراعيين إلى " فريق يفلح الأرض ، وينحنى على الفأس يساعده أفراد أسرته وفريق لا يخرج إلى الحقل إلا رافعا الشمسية يراقب الفلاحين الذين يفلحون لحسابه " (٢٤) .

وهو يجعل الفلاح أجيرا فقط ، ويبدو أ ا نظـرة اجتماعيـة مازالت سائدة حتى فى قرى مصر ، فالريفى يكتب فى بطاقتـه ، فى خانة العمل " مزارع " ولا يكتب فلاح " ربما لأنه بـ وافع التملص مما أصاب الفلاح من سخرية واستهزاء .

ننبه إلى ضرورة تحديد مفهوم للفلاح ، وهى مهمة رجال اللغة وعلم الاجتماع ، " فلم يعد لكلمة فلاح رنينها المـزرى القـديم ، ولكنها – مع ذلك لا تحمل إلى القلوب المدينة أى مشاعر نبيلـة ، كم منهم يخفق قلبه عندما نذكر كلمة الفلاح ، لقد يذكر رائحـة الحلبة ، ويتكوم مباعدا ملابسه خوفا من أن تتسخ ، وأكثرهم طيبة ينتابه الإشفاق " (٢٥) .

ثانيا : الفلاح من الفكر للفن الروائى

ثمة علاقة وثيقة بين الرواية بوصفها فنـا أو عالمـا جماليـا ، والفلاح باعتباره إنسانا وعامل اجتماعى ، يقول د . عبـد المـنعم تليمة : " وتتبدى صلة البشر الجمالية بعالمهم فى كل وجه من وجوه النشاط الإنسانى ، لكن هذه الصلة تبلغ أرفع صورها فى شكل محدد من أشكال الثقافة والوعى الاجتماعى ، وهو الفن فالمعاناة الجمالية إحدى السمات الأساسية للبشر ، كما أن الشعور الجمالى مـلازم للإنسان فى كل إيماءة وكل حركة ، وكل عمل يقوم به وفى كـل وقع للحياة عليه ، وإنما نجد تلك المعاناة وذلك الشعور تجسـيدهما وكمالهما فى الأعمال الفنية (٢٦) .

ولأن الفن فى أحد وجوهه انعكاس وكشف لواقع محدد ؛ فهو كما يرى جنك " يعمق تعاطفنا للأشياء ، والمواقف التى قـدمها – الخاصة بالشخصيات الإنسانية والمشكلات – ويضعنا فى مكان أكثر قربا من الأشياء والشخصيات التى يصورها ، ويجعلنا نواجه العـالم من مواضـع الأشياء بدلا من موضـعنا " (٢٧) ؛ فـإن الروايـة باعتبارها فنا اقترنت منذ مولدها بالإنسان ، وإبداعها كله ، ما هو إلا تصوير لأعمال الإنسان وأحواله .

والرواية فن الحياة الذى يستطيع أن يصنع وجوها متعددة لها ، حيث غدت شريحة من الحياة ، حيث قدمت رجلا من صميم الحياة نفسها ، ومضت فى طريقها هذا حتى أصـبحت ملحمـة العـالم الحديث ، على حد تعبير موريس شرودر (٢٨) .

وقد تنبه الروائى فى إطار مهمته ، وفى حدود تماس شخصياته مع الواقع إلى شخصية شديدة الواقعية ؛ فهى ليست من صنع خيال رالوائى ولكنها من أناس زمنه ، تلك هى شخصية الفـلاح مـن حيث هو إنسان ذات .

وثمة سؤال يطرح نفسه هنا ، هل كان ظهور الرواية واقترا ا من الفلاح وتسليطها الأضواء عليه امتدادا لرؤية الفكر من حيـث تلك الصورة الساخرة الهازئة به ، أم اتجاه الرواية للفلاح كان عاملا فى تجميل صورته وتكوينها فى موضوعية وإنصاف ؟؟ ، ويقول إيان وات : إن الرواية فى نشأ ا كانت إعلانا عن تغير ا تمـع (٢٩) . ولأن الإنسان محور الكون والحياة ، وصورة تفاعل آليات ا تمـع ونظمه وقوانينه ، فإ ا كما رأينا بدأت بالبحث عن الغنسان بغيـة تعرية هذا الواقع وتحليه؛ وذلك الواقع الذى عملت ظروف ا تمع – وإفرازاته سابقا – على طمسه ، هذا الواقع المتجاهل الذى سعت

الرواية إلى اكتشافه ، وعبرت عنه حسب إمكانا ـا الفنيـة إبـان مولدها وبحثها عما يساعد على تطورها و ذا أدخلت إلى صـورة الإنسان دينامية فعالة (٣٠) .

لقد سلطت الرواية أضواءها على الفـلاح ، ولكـن هـذه الأضواء لم تقدم بطلا ملحميا بالمعنى المعروف للكلمة ، فلم تقـدم بطلا متضخم الذات ، أنانى الـ عة ، أو هو على وفاق مـع الآلهـة تمده بالعون الخارق . يرى د . شكرى عياد أن الرواية " لم تقـدم بطلا أسطوريا يتعامل مع كائنات غريبة هى مزيج مـن الغنسـانية والحيوانية والألوهية فى وقت واحد ، بل نجده يتعامل مـع قـوى الطبيعة (٣١) بل قدمت بطلا روائيا يتوافق مع ما أقـره روادهـا ونقادها : بألا يكون بطوليا بالمعنى الملحمى أو التراجيدى للكلمة ؛ أى يجب أن يجمع لديه الصفات الإيجابية والسلبية معا ، وكـذلك الأمر بالنسبة للصفات الكوميدية السامية والجادة كما يجب عليه أن يجمع العظمة ، كما يجب على البطل ألا يقدم (بالفتح) كإنسـان مكتمل وثابت ، وإنما كإنسان قيد التطور وتربية الحياة " (٣٢) .

لقد بحثت الرواية عن خيوط جديدة تمـدها مـع الفـلاح ، وأعلنت تجاوزها ورفضها – خاصة فى مرحلة النضـج – للصـور القديمة .

تشهد بذلك الرواية العالمية التى كان للفلاح فيها الموفـور فى مختلف لغاتـها (٣٣) .

أما فى الأدب العربى ، فقد كان مولد الرواية الفنية فى بيـت الفلاح المصرى وإن اختلفت الآراء حول السبق الفنى لمحمود خيرت فى روايته (الفتى الريفى والفـ ـتاة الريفية) ١٩٠٣ – ١٩٠٥ ، أو (القصاص حياة) لعبد الحميد خضر البـ ـوفرقاصى ١٩٠٥ ، أو (عذراء دنشواى) لمحمود طاهر حقى ١٩٠٦ ، أو (زينب) لمحمد حسين هيكل ١٩١٢ .

فالاختلاف لن ينقض حقيقة مولد الرواية فى بيـت الفـلاح وجميع هذه الأعمال كان مسرحها الريـف ، وأشخاصـها هـم الفلاحون .

الهوامش

(١) الأب هنرى عيوك اليسوعى ، الفلاح ، ترجمة د . محمد غلاب ، القاهرة : ط ٢ د . ت ، ص ٩ .
يذكر فوزى العنتيل أنه ترجم سنة ١٩٤٣ ، انظر : الفلاح المصرى فى الرواية الحديثة الهلال ، (القاهرة) ، مايو ١٩٦٥ ، ص ١٠٤ .

(٢) مجمع اللغة العربية ، المعجم الوسيط ، القاهرة ١٩٦١ ص ٣٠٧ .

(٣) سيد الخورى الشرنوسى اللبنانى ، أقرب الموارد فى فصيح العربية والشواهد ، لبنان ١٨٩٩ ، ج ٢ ، ص ٩٤١ .

(٤) الطاهر أحمد الزاوى الطرابلس ، مختار القاموس ، القاهرة ١٩٦٤ ، ص ٤٨٣ ، وانظر ترتيب القاموس المحيط ، القاهرة ١٩٥٩ ، ص ٤٥٧ .

(٥) الموسوعة العربية الميسرة ، ص ١٣٠٦ .

(٦) ابن منظرو ، لسان العرب طبعة مصورة عن مطبعة بولاق ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف ، القاهرة د . ت ج ١٣ ، ص٤٨٢ .

(٧) فريدنان دى سوسير ، علم اللغة العام ، ترجمة د . يوئيل يوسف عزيز ، آفاق عربية ، بغداد ، ١٩٨٥ ، ص ١٧٩ ، وانظر الترجمة الأخرى الوافية للكتاب نفسه ، تحت عنوان (دروس فى الألسنية العامة) والتى قام ا صالح الفرماوى (وآخرون) ، الدار العربية للكتاب ، تونس ، ١٩٨٥ م .

(٨) عبد الله حسين ، الفلاح والعامل فى مصر القديمة ، القاهرة ، د . ت ، ص ٥٨ .

(٩) ألن شورتر ، الحياة اليومية فى مصر القديمة ، ترجمة نجيب ميخائيل ابراهيم ، الأنجلو ، ١٩٥٦ م ، ص ١٦٥ .

(١٠) المرجع السابق ، ص ١٧٠ .

(١١) محمد عبد الغنى حسن ، الفلاح فى الأدب العربى ، دار القلم ، القاهرة ١٩٦٥ ، ص ١١.

(١٢) الشاعر هو لقيط بن يعمر الأيادى ، من قبيلة إياد التى كانت تقيم قرب الخليج العربى وتعمل بالزراعة ، وكان كاتبا فى ديوان ملك الفرس سابور ذى الأكتاف ، انظر محمد عبد الغنى حسن ، المرجع السابق ، ص ١٢ ، وما بعدها .

(١٣) عبد الرحمن بن خلدون ، مقدمة بن خلدون ، مطبعة مصر ، القاهرة ، د. ت ، ص ٣٨٣ .

(١٤) المرجع السابق ، ص ٣٩٤ .

(١٥) الشيخ يوسف محمد بن عبد الجواد بن خضير الشربينى هز القحوف فى شرح قصيدة أبى شادوف ، القاهرة ١٢٨٩ هـ ، ص ٥ .

(١٦) المرجع السابق ، ص ٥ .

(١٧) المرجع السابق ، ص ٦ .

(١٨) حسن محسب ، قضية الفلاح فى القصة المصرية ، القاهرة ، ١٩٧١ ، ص ١٧ .

(١٩) المرجع السابق ، ص ٣١ .

(٢٠) هنرى عيوط ، مرجع سابق ، ص ٩ .

(٢١) المرجع السابق ، ص ١٠ ، ١١ .

(٢٢) انظر الفصل الخامس من الكتاب ، ص ٦٣ ، وما بعدها .

(٢٣) يحدث الآن فى ظل الظروف الاقتصادية ان يعمل أحدهم بفلاحة الأرض إلى جانب وظيفته الحكومية مثلا ، فى صعيد مصر ، منهم ؛ معلمون – مهندسون – محامون وغيرهم .

(٢٤) د . اسماعيل صبرى عبد الله ، حول تعريف العامل والفلاح لكى نصون الدعامة الرئيسية لديمقراطية الشعب العامل ، مجلة الطليعة ، عدد مايو ، ١٩٦٨ ، ص ٢٦ .

(٢٥) عبد الرحمن الشرقاوى ، الفلاح ، منشورات عالم الكتب ، ١٩٦٨ ، ص ٨٩ ، ومن الشائع على ألسنة الفرنسيين عندما ينكرون تصرفا خاليا من الذوق على إنسان ما ، أن يطلقوا عليه كلمة (patsan) فلاح .

(٢٦) د. عبد المنعم تليمة ، مقدمة فى نظرية الأدب ، دار الثقافة ١٩٧٣ ، ص ١ .

(٢٧) إيردل جنك ، الفن والحياة ، ترجمة أحمد حمدى محمود ، القاهرة ١٩٦٣ ، ص ١٤٧ .

(٢٨) انظر : الرواية نوعا أدبيا ، ترجمة د. طه وادى ضمن دراسات فى نقـد الروايـة القاهرة ١٩٨٩ ، ص ١٧٠ .

(٢٩) محسن جاسم الموسوى ، عصر الرواية ، مقالة م النوع الأدبى ، الهيئـة المصـرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦ ، ص ٢٢ .

(٣٠) ميخائيل باختين ، الملحمة والرواية ، ترجمة د . جمال شحيد ، معهد الإنماء العربى ، بيروت ١٩٨٢ ، ص ١١ .

(٣١) د . شكرى عياد ، البطل فى الأدب والأساطير ، دار المعرفة ط ١ ، ١٩٥٩ ، ص ٧٤ .

(٣٢) ميخائيل باختين ، المرجع السابق ، ص ٢٨ .

(٣٣)(القمح الذى ينمو رينيه بازان ١٩٠٧) ، نين مادلين – ارنست بيرشون ١٩٢٧) ، (فونتمارا سيلونى ١٩٣٠) ، (نوفف المسيح فى ايبولى كارلوليفى ١٩٤٥) ، (تس دوبر فيل توماس هاردى ١٨٩١) ، (أيون بريانو ١٩٢٠) ،(الأرض زولا) ، (رحلـة العمر إنيس كنيانى) ، (رجال وفئران جون شتاينبك) ، (المشتغلون بالقطن جرجيـوس فليبوس) ، (نفوس ميته جوجول) ، (الأرض بيرل بيك) ،(أرض الله الصغيرة أرسـكين كالدويل) ، (الفلاحون تشيكوف) .

*** اعتمد الباحث على كتاب تاريخ الرواية الحديثة لألبيريس ، ترجمة جـورج سـالم . منشورات عويدات ، بيروت ١٩٦٧ ، ومطالعته لمعظم هذه الأعمال باللغة العربية

الفصل الأول

....

الملامح العامة لصورة الفلاح فى الروايـة المصرية منذ نشأ ا وحتى عام ١٩٥٢

منذ ولدت الرواية ، وهى حريصة على تقديم صورة للفلاح بشكل ما من الأشكال ، وسار هذا اللون مواكبا لحركة الرواية المصرية بأشكالها المختلفة فى تطورها ؛ لأن المؤثرات واحدة ورواية الفلاح لا تعد جنسا أدبيا قائما بذاته ، ولكنها نوع روائى يختص بمكان وأشخاص وأحداث تشكل عناصر له مميزة عن غيره من الأنواع ، لذا كان تطور صورة الفلاح مرهونا بتطور الفن الروائى نفسه ؛ فالفلاح فى (الفتى الريفى ١٩٠٥) وغيره (فى الأرض ١٩٥٣) ، أو أيام الإنسان السبعة ١٩٦٩) قد مر هذا التطور بمرحلتين زمنيتين – الأولى تبدأ من ١٩٠٣ إلى ١٩٥٢ ، وفيها قدمت الرواية الفلاح فى صورة متباينة ، لكنها لم تكن مكتملة ترضى حاجة الباحث لمعرفة الفلاح ، فالفلاح فيها شخصية ديكورية غير فاعلة يقدم من خلال الإيماء ، أو الصورة الغائمة ، فليس له حضور الفلاح وفاعيليته فى الفترة الثانية ، التى تبدأ من ١٩٥٣ بظهور الأرض لعبد الرحمن الشرقاوى الذى كان على حد تعبير فاطمة موسى : " أول من أنطق الفلاح المصرى فى الرواية العربية " (٣٤) .وتمتد هذه الفترة زمنيا حتى نهاية الفترة التى يعالجها البحث وهى ١٩٧٣ ، فالمعطيات التى تقدمها الرواية المصرية فى طور نشأتها وتطورها صورة إيحائية ، حيث اللغة الروائية – هنا – تقدم مفردات صورة تحتاج امتلاك ملكة التركيب والربط ، تلك الملكة التى يعدها جا كوبسون إحدى ملكتين " يجب على الإنسان القادر على التعبير باللغة ان يزود بهما ، واختلال ملكة التركيب والربط ، يؤدى إلى فساء القدرة على خلق العلاقات الكنائية (٣٥) .

وقد اتفقت الأعراف النقدية على كنائية الرواية ، يقول حميد الحمدانى "الرواية والفن القصصى بصفة عامة من الفنون التى يغلب فيها الطابع الكنائى على الطابع الاستعارى " (٣٦) .

والرواية المصرية فى فترتها هذه اتجهت إلى هذا الطابع فى تكوين صورة بطلها (الفلاح) حيث يستدل عل الصورة من خلال الإيحاء ، دون كشفها مباشرة ، وإذا لم نكن مزودين بالقدرة على

اكتشاف الصورة من خلال هذا الإيحاء ، فإ ا ستضيع بين دهاليز الرواية ؛ فليس ثمة فلاح بمعنى الكلمة ؛ فلن تجد أبعادا مكتملة يؤدى بك استخدام ملكة التركيب والربط للوصول إليها ، ولكن هناك إشاريات عن الفلاح ، بيئته وعمله وبعض حاجياته ، كلها توحى به دون إظهار ، هو على حد تعبير بارت " معان ليست فى المعجم ولا فى نحو اللغة المكتوب ا النص " (٣٧) .

ويمكننا أن نسمية قراءة ما بين السطور ، هنا يلتقى الإيحاء والكناية معنويا فكلاهما ينتج فى ذهن القارئ مكونا صورة لن تتكرر ثانية ، تبزغ حال القراءة .

من هنا تأتى أهمية القارئ فى إنتاج هذه الصورة ، ا هود الذى يبذله فى تخليصها ، فالرواية فى تلك الفترة صورة الفلاح عبر معطيات أخرى تقوم بدورها بآلية الكناية والإيحاء ، حيث تبدو صورة الفلاح متداخلة عبر هذه المعطيات وهى :

١- القيم الاجتماعية ، والصراع الإنسانى .
٢- الحدث التاريخى .
٣- الطبيعة .
٤- السلطة .

وهى معطيات ليست حيلا فنية يقدم خلالها الروائى صورته الروائية فالهدف هنا ، تصوير الأحداث بذا ا وليست وسيلة فنية لتصوير الشخصية ، وحيث الحدث هو الصانع ، وليست الشخصية هى التى تصنع الحدث وتحركه ، وهذا تابع من كو ا شخصيات فاعلة لم تتبلور فنيا .

١- الفلاح عبر القيم الاجتماعية والصراع الإنسانى :

ولدت الرواية المصرية سواء سلمنا أن زينب هى أول رواية تدخل عالم الفلاح (٣٨) أو يرى العادلون عن هذا الرأى أن الفتى الريفى ١٩٠٥ لمحمود خيرت هى أول رواية فى هذا ا ال (٣٩) . أو من يرون سبق عبد الحميد خضر البوفرقاصى فى روايته " الحياة قصاص " (٤٠) ، والتى لا نجد عند مؤرخى الرواية والنقاد أية إشارات عنها إلا ما ذكره سيد حامد النساج فى كتابه بانوراما الرواية العربية الحديثة (٤١) ؛ حيث يقول " إن الكاتب لم يكن رومانسيا ولا مثاليا ولم ينطلق من رؤية ذاتية قاصرة ، وإنما كان ذا رؤية كاملة تنظر إلى الجزئية الواحدة من خلال علاقتها وتأثيرها فى بقية الأجزاء داخل جسم ا تمع ، ولا يلجأ إلى أسلوب المقامة ، ولا إلى شكلها الأدبى ، ولا إلى بطلها أو راويها ، ـ ـ أو بعض علاما ا المميزة ، ولا تظفر لديه بأساليب إنشائية عندما وصف مظاهر الطبيعة (٤٢) . ، والحال هكذا ، فإن الرواية تكون لها

الريادة الفنية عن مثيلا ا ، وإذا ما توقفنا عند إنشـائية الوصـف للطبيعة ، أيضا لم يشر أى عمل ببلوجرافى عن الرواية المصرية إليها (٤٣) .

والرواية تحكى عن الصراع بين الخير والشر ، ممثلا فى بطلـها كرلس عبد الملك الترابى (ممثل الشر) اللاهى العابث الذى دبـر حيلة ساذجة لقتل ابن عمه غالى ابراهيم الترابى (ممثل الخير) الذى خطب " نجلة " ابنة عمته ؛ والتى فضلت أمها (عمة الـبطلين) أن تزوجها لغالى المستقيم المكافح الكادح ، الذى تتمثل فيه عناصـر الخير ويحب " نجلة " وهى تبادله الحب على أن تزوجها لابن أخيها الآخر " كرلس " وتتلخص الحيلة الساذجة فى أن العريس ، وهـو يستعد لإضافة غرفة جديدة إلى مـ ل والده للزواج فيها ، بينما هو ينقل الطوب والتراب يعاونه صبى من المارة تطوعا ؛ وجـد هـذا الصبى علبة مزركشة تحتوى على حلوى ؛ ونظرا لجوعه التهمها مع غالى ، ولم تكن الحلوى سوى (ملبن مسمم وراح الصبى ضـحيته مصادفة .

والروائى الذى أراد أن يظهر – بشكل تعليمى – فضيلة الخير وتفوقه على الشر استعار بيئة وأشخاصا يعد الخير بملامحـه صـفة متأصلة وفطرية فيهم ، فهو لا يصور الشخصيات بقيمها ، ولكـن يصور القيم بشخصيتها ؛ فهو لا يسرد الحادثة الأساسـية فقـط ، لكنه يسترسل فى وصف ما تعتبر الحادثة المسرودة سببا فى تفجـيره والإيحاء به ، وربما استكمالا لإظهار عنصر البيئة التى يجرى فيهـا الحديث ، فهو يصور معاناة البيئة ممثلة فى الأشخاص ، يقول حامد النساج :

" عندما يريد تصوير معاناة الطبقات الفقيرة ، لا يلجا إلى مـا ألفناه من أساليب بلاغية عودنا المنفلوطى عليها ، وإنما يلتقط جزئية صغيرة بعينه اللاقطة ، ثم بعدها يترك لنا مهمة التعليم والتأثير يقول بعد تصويره حياة الفلاحين القاسية وعذا م اليوم " قد تكون امرأة الرجل منهم ذاهبة له بالغداء فى (غيطه) حقله . وقت القيلوا ـة ، فيأتيها المخاض وهى على ما وصفنا ؛ فتأخذ جانبا مـن الطريـق ، وتمكث ريثما تضع حملها بدون (قابلة) ولا داية ، وربما ساء ا تلك اللحظة التى توقفتها ، ثم تحمل وليدها على قطعة الغداء ، وتـذهب توا لأداء مقصـدها ، كأن لم يكن ا أذى ، ولم يـ ـصبها أقـل وصب " (٤٤) .

تقترب الصورة السابقة فى شقيها (تصوير الفلاح عبر المعايير الاجتماعية وذكر بؤسه وشقائه) من الصورة التى تتبلـور عـبر (الفتى الريفى) لمحمود خيرت التى ظهرت ١٩٠٥ (٤٥) والصراع بين البطل " مصطفى " الذى يحب فاطمة ، وغريمه الذى لا يتـورع

عن قتل شقيق مصطفى فى غيابه ، ويدبر أمر إشاعة موت " مصطفى " أثناء تأديته الخدمة العسكرية ؛ ليخلو له الجو للزواج من فاطمة ، ولكن فى النهاية ينتصر الخير على الشر فى صورة حتمية ، والمؤلف يبدأ أحداث روايته بحكمة تكشف عن هدفه الوعظى . يقول " السعادة فى القناعة وترك المطامع (٤٦) ، ثم يعلق على الحكمة بمقولة تكون إعلانا بانفراج الستار عن أحداث روايته ، وتقوم بالإشارة إلى الراوى ، جريا على عادة الرواة الشعبيين – يقول : "و لنضرب مثلا بذلك الفلاح المسكين "(٤٧) .

من خلال إصراره على وصف الفلاح بالمسكين ، يلتقى مع عبد الحميد خضر حين وصف بؤس الفلاح ؛ ففى لغة إنشائية ، وقبل الدخول فى أحداث الرواية يسترسل فى الحديث عن فلاحه :

" الفلاح المسكين فإننا لا نجد على وجه البسيطة أشقى منه ، يقوم مبكرا إلى الغيط ، فلا يبرحه حتى تغرب الشمس ، وهو مقوس الظهر يتصبب العرق من جبينه ، والشمس تلفحه بنارها الحامية ، والغبار الثائر يصيب عينيه إلى غير ذلك من أنواع المتاعب ، وضروب المشاق ، ومع هذا فهو لو دققنا النظر سعيد بحالته ، راض بما هو فيه ؛ فيعود فى المساء إلى م له آمنا مطمئنا ، تقابله زوجته وأولاده بوجه باش فيتناول معهم ما قسمه الله لهم من النعمة ثم يأخذون فى الضحك واللعب حتى إذا ران الكرى على الجفون ، وغلب النعاس على العيون ، قام كل واحد منهم إلى مضجعه ، فنام ، وفى الصباح يقوم الرجل فيستأنف عمله السابق ، وهو لا يشعر بأنه عبء على غيره ثقيل " (٤٨) .

إن اللغة التى لم يطوعها لتكون موحية لا تصرح وتشى ، أفقدت المعنى الكثير مما كان من المفترض أن يصل بصورة أوقع ، لذا جاءت الرواية من الخراج كاشفة ما فى نفس المؤلف من موضوع ، لفكرة مستقلة أفقدت الشخصية بناءها الفنى ؛ ففى الرواية كما يقول د . يوسف نوفل :

" يرتبط بناء الشخصية إرتباطا وثيقا بموضوع الرواية ، وأحداثها ، وهيكلها العام ، ويخطئ من يقتصر – من الكتاب – على التصوير الخارجى كى تعلن عن نفسها " (٤٩) .

فإن موضوع الرواية الساذج وفكرة المؤلف ، كتمت أنفاس الشخصية ، حيث تأوه المولف لها ، لم يتركها لتتأوه هى لتظهر ما ا ، فجاءت الشخصية عديمة الفائدة ، حشو على الأحداث التى من الممكن أن تدور فى أى مكان ، ولا داعى للفلاح بالتحديد الذى كان ثقلا على الأحداث ، وفى هذا النطاق يشير د . يوسف نوفل :

" لا شك فى أن الاحتفاظ بشخصية عديمة الجدوى عيب فنى ، ومن هنا ، كان على الكاتب أن يعنى بتوضيح الشخصيات ، ويتقن فهمها ، ويحرص على منطقيتها ، وجعلها نابضة بالحياة ، يساعده على ذلك إلمامه بشىء من علم النفس وغيره من العلوم ، من خلال هذا كله ، يحيط الكاتب بجوانب الشخصية الداخلية والخارجية وحركتها الاجتماعية " (٥٠) .

اختفت شخصية الفلاح ، وأصبح المرئى على الرواية الجانب الوعظى الإرشادى ، يرى فتحى أبو العنين أن " بذور رومانسية ساذجة فرضها الهدف منها واتجاه المؤلف نحو التعاطف مع أهل الريف ، واهتمامه بالتأكيد على أن الفلاح أسعد حالا من أهل المدينة ، رغم قسوة حياته " (٥١)

وفى الإطار نفسه ، تأتى رواية " سيد العزبة " لبنت الشاطئ (٥٢) ، لتصور صراعا من أجل لقمة العيش ، ومن أجل البقاء يقوم به الفلاحون المعدمون فى ظل سيد العزبة الذى يستولى على كل شئ ، حتى شرف الفلاحات ، وحيث يباع الفلاحون مع الأرض شأنهم شأن البهائم .

" هالنا مارأيناه من شقاء الزراع المجاهدين : كانوا يبدون على الأرض كالسائمة جياعا أذلة مهزولين يشربون ماء آسنا ، يشقون طول النهار تحت سياط الفقر ، والذل ، والمرض ، فإذا جن الليل آووا مع الدواب إلى قبور مظلمة تسلبهم شعورهم بإنسانيتهم " (٥٣).

إنه تصور يكشف عن تعاطف الكاتبة مع الريف وفلاحيه ، ليس ببعيد عنها التى سبق لها الكتابة عن الفلاح من خلال كتابيها (الريف المصرى ١٩٣٦) ، قضية الفلاح ١٩٣٩) . وتأتى الرواية إظهارا لما لم تظهره الكتابات ، أو فلنقل بأسلوب اكثر تأثيرا ففى الرواية " صور قليلة من حياة القرية (٥٤) ، على حد تعبير فؤاد دوارة ، لذا فهى لا تختلف عن سابقيها فى التعاطف ، أو محاولة الترويج لأفكار جديدة ، أو لقيم اجتماعية وصراعات إنسانية ، من خلال شخصية الفلاح وبيئته .

٢- الفلاح عبر الحدث التاريخى :

يرى الكثير من الباحثين ، أن رواية (عذراء دنشواى) كانت المهد والإرهاصة لولد زينب) بوصفها رواية مصرية فنية ، ويذهب يحى حقى إلى أنها أول رواية مصرية تتحدث عن الفلاحين " (٥٤) وفى حين ينفى البعض عذراء دنشواى ، ويثبت هذا السبق لمحمود خيرت فى روايته " الفتى الريفى الفتاة الريفية " (٥٦) بمعزل عن غيرها من الأعمال .

إن (عذراء دنشواى) تقدم فلاحا جاهزا لم يتدخل الكاتب لتهذيبه فنيا ، ولم يعمل الخيال مطلقا ليرسم ملامح شخصياته ؛ فهو بنوع من التسجيلية يحكى عن أشخاص دخلوا الفن صدفة دون إعدادا و بيئة .

والحال هكذا ، فإنه من الممكن محاسبة المؤلف بمعيار بعيد عن الفن ، وهو معيار الصدق والكذب فى نقل الأحداث ، والأشخاص ، فالحادثة التاريخية وقعت يوم الأربعاء ١٣ يونية ١٩٠٦ م ، وصدر الحكم فى القضية يوم الأربعاء ٢٧ يونية ١٩٠٦ ، ونفذ يوم الخميس ٢٨ يونية من العام نفسه ، والمؤلف يذكر أنه انتهى فى ١٥ يوليو ١٩٠٦ ، ويذكر يحى حقى فى المقدمة ؛ أن الرواية ألفت بعد حادثة دنشواى مباشرة ، وكانت تنشر فى جريدة المنبر ، لصاحبها محمد مسعود وحافظ عوض (٥٦) واستقراء التواريخ السابقة يدل على أن المؤلف – على افتراض أنه بدأ كتابة روايته يوم صدور الحكم فإن كتابتها استغرقت تسعة عشر يوما ، وربما تبدو فترة مقبولة ؛ لأن الأحداث جاهزة والشخصيات فى متناول الكاتب وكا عليه إلا البدء فى كتابة تقريره المفصل .

ويرى فتحى أبو العنين " أن فيها أمانة محكمة فى التسجيل الواقعى تمنح الوراية طابعا واقعيا ساذجا " (٥٧) والكاتب مصر على هذه الواقعية إذ لا يكتفى بالتسجيل الواقعى لحدث واقعى معروف ، لكنه ينقل أسماء الشخصيات الثلاثية (على على شعلان – محمد مصطفى محفوظ – حسن إسماعيل السيسى " آخذا إياها عن الوثائق التاريخية للقضية والأحكام الصادرة فيها (٥٩) دون أن يتدخل فنيا فيها .

حدث واحد تصرف فيه الكاتب فنيا بإمساكه أحد الخيوط والنسج عليه ، وهو قصة الحب التى تنشأ بين محمد العبد وست الدار ، وعلى الرغم من إيحاء هذا الخيط بإن محمد العبد وست الدار هما بطلا الرواية ، فإ ا علاقة من نوع خاص لا تجد لها مثيلا فى الرواية ، وقد ترتب عليها دسائس وخيانة أحمد زايد ووشايته بوالد ست الدار مما أدى إلى شنقه بريئا ، إلا أن هذه العلاقة لا تمنح البطولة الفنية لأى منهما ، يقول غالى شكرى :

" فالبطولة فى الرواية بطولة جماعية ، بدأت بدفاع كل واحد عن نفسه بشكل فردى وانتهت بشكل فردى منعزل ، فالهول والرعب سادا القرية يوم تنفيذ الحكم لا يجعل ثمة علاقة بين الأشخاص ، حيث سقط كل منهم فى حزنه ، ولوعته إضافة إلى ان البطل الفرد لم يكن ولد حينذاك فى أرض الواقع المصرى بين هذه الفئات الشعبية التى عبرت عنها عذراء دنشواى فقد كانت من

الضعف بحيث لا تشكل حركة منتظمة يقودها زعيم أو بطل " (٦٠) .

والصورة التى كادت تتشكل للبطل الزعيم سرعان ما خبت وانطفأ وهجها ، فقد اجتمع الفلاحون حول رجل مقعد سلبه الزمن القوة اللازمة للبطولة فهو " شيخ فى حدود التسعين من عمره ، مقعد فقال لهم : اسمعوا يا ولادى كلامى وإقبلوا نصحى ، فصرخ الجميع إتكلم يا عم الحاج عمران ؛ فاعتدل الشيخ وتربع جيدا ، ثم قال " " اللى فات مات ، وأنتم معذورين قدام الينيا كلها ، ولكن لو خدوا رأيى لكنت أول شئ أحكم على محمد الشاذلى بالحرق ؛ لأنه السبب ، علشان لو كان قال للمديرية من السنو اللى فاتت عن شكوتكم ، ماكنش حصل اللى بيحصل النهاردة ، لكن كل شىء مقدر ، واللى مكتور بعلى الجبين تراه العين ، فاحسن حاجة تنقوا عشرة أنفار منكم يسافروا بكرة المديرية ويقولوا على المسألة من طأطأ لسلامو عليكم " وما كاد الشيخ ينتهى من كلامه حتى قدم رجل وقال لهم : " يا ويلنا ماسمعتوش الخبر ؟؟ " .

فارتجفت أعضاء المجلس ، وتطاولت أعناقهم ، وقالوا كلهم :

لا خير خير قول قول :

" واحد من الإنجليز اللى ضربناهم مات " .

ولما سمعوا كلامه نزلت أعناقهم على صدورهم وسكتوا ، فقال عم الحاج عمران :

" لا حول ولا قوة إلا بالله ، لا حول ولا قوة إلا بالله ، كل شئ بإرادته ، كل شئ بحكمه ، فصرخ محمد زهران وقال : " إتكلم يا حاج عمران ، نعمل إيه قول لنا .. العمل إيه ؟؟ المسألة أكبر من الأول ، والمصيبة راح تنزل على دماغنا كلنا ، وكان لعم الحاج عمران منزلة كبيرة عند أهل بلده ؛ فهم يحترمونه ، ويعتمدون على أفكاره وأرائه ، فلما قال جملته الخيرة إسودت الدنيا فى أعينهم ؛ فبكت الرجال وولولت النساء ، وحكموا على أنفسهم بأنهم كانوا غلطانين ، وتندموا على ذلك كثيرا ، وأعقب هذا الانفعال النفسانى سكوت كبير .

إنها صورة مجهضة لقيادة كادت أن تتشكل ، لذا يظل فى الرواية ما يسمى " البطولة الفئوية " لجماعة من الناس ظهرت لديهم البطولة عبارة عن ومضة خاطفة ، ثم خبت وهى مضادة بوصفها رد فعل لخطر محدق ، لذا سادها الفوضى ونقصها النظام الذى كان يسود حياتهم قبل الحادثة ، كاشفا عن بنية اجتماعية لها قانونها العرفى الذى يؤسس منظومة اجتماعية واضحة :

وإن كان لأحدهم مظلمة أو شكاية رفعها إلى هذا المجلس ؛ فيصلحون ما بينهم وإذا تعذر عليهم الحال رفعوها إلى العمدة ، إلى

غير ذلك مما يسمح لنا القارئ بأن نسمى مجلسهم بالنادى – بكـل معانيه – إذا أعضاؤه من طبقة واحـدة ، ومـن فكـر واحـد ، ويشتغلون بمهنة واحدة ، وللقرويين حرية الفكر والمنافشة ، فللابن أن يحاج أباه ، وللأخ أن ينافش أخاه ، وليس بعيب إذا جادل الولد الشيخ ، وللمراة حظ الاجتماع والمنافشة كالرجل سواء بسـواء كما يتمنى صاحب تحرير المرأة ويريد " (٦٢) .

ولكن دخول الحادثة يعمل على تحطـيم ذلـك النظـام ويفقـد الأشخاص توازنهم فتبدو سوءاتهم كالسلبية ، والجبن ، والخنـوع ، وتبدو جانبها الروح الإيجابية الكامنة فى النفوس ، والمتمثلة فى رفض الظلم ، وإن كان الرفض وبالا على الرافضين .

وتبقى عذراء دنشواى عملا استطاع أن يحفظ هذه الحادثـة ضمن قضايا الأدب والأبداع ، وأن الكاتب كما يرى غالى شكرى " نحت شخصياته من قلب القرية النابض بالآمهـا ، وتعاسـتها ، وأحزانه ؛ فلم يصور الباشا أو العمدة التقليديين ، وإنمـا إتجـه إلى الممثلين الحقيقيين للقرية " (٦٣) ،ن على الرغم مـن أننـا نفتقـد لأساسيات الشخصية ، يقول حلمى بدير :

" لانجد ملامح واضحة لأى من هذه الشخصيات يمكـن أن يكون نموذجا لفلاح من أى نوع " (٦٤) فقد كان تصوير الحادثـة على حساب الصورة الفنية للأشخاص الذين كـانوا عبـارة عـن أدوات لأظهار الحادثة وتأكيدها .

٣- الفلاح عبر الطبيعة :

يعد الباحثون فى الأدب الروائى المصرى رواية " زينب " لمحمد حسين هيكل ، الصادرة فى ١٩١٤ ، أول رواية فنية مصرية (٦٥) ، ولا تجد رواية مصرية استأثرت بالتناول والحديث مثلما تنولت زينب على اعتبار أنها حجر الزاوية ، أو نقطة الانطلاق وبـرغم أن روايات قد سبقتها فى تناول الفلاح ، لكنها لم تنل النصيب الـذى توفر لها ، ويخالف هولاء أحد الباحثين الذى يرى أن زينب " لم تكن فى مستوى فنى يضارع مانالته من شهرة / وما احتلته من مكانـة فى تاريخ الرواية العربية الحديثة ، إذ لم يتوفر لها نضج فنى بحكم تقدمها زمنيا ؛ ومن هنا ، لايستطيع الباحث أن يزعم أنها أثرت فى تطـور الرواية العربية الحديثة ، وإن مهدت الطريق إلى ذلك اللـون مـن الروايات وكانت ممثلة لخطوة تسبق ما عاصـرها من إنتاج هـذا الحقل (٦٦) .

لقد اقترب هيكل من القرية ، أرضها وناسها ، يقول يوسـف نوفل إنه " نجح إلى أبعد حد فى وصف حياة القرية المصرية ، وكثير من قصصه يتحول إلى ما يشبه لوحات فنية بديعة " (٦٧) ، لكنه لم ينجح فى تصوير ، أو رسم الشخصيات التى جاءت غائمـة غـير

واضحة المعالم والأبعاد ؛ حيث قدمها بطريقة احتفالية كرنفالية . وحيث يؤخذ عليه عدد من المآخذ كما يشير زغلول سلام : عدم عنايته بالمحافظة التامة على خصائص كل شخصية من شخصيات القصة على حدة (٦٨) . هيكل يجنح فى تقديم فلاح الرواية إلى طريقتين :

الأولى : حركة الأشخاص المشهدية ، حيث يستخدم طريقة المونتاج السينمائى ،ن إذ يقدم صورة مفرغة من البطولة تحتوى على عشرات الكومبارس ، وهذا ما دعى د . على الراعى أن يقول " إن الريف هو بطل الرواية " (٦٩)، وهى صورة تتشابه مع الصورة السينمائية فقط وفى وسيلة العرض والاعتماد على الرؤية البصرية فى الإدراك ، ولن تتشابه معها فى التجسيد وهو تجسيد بصرى أيضا ، يقول ليون ايدل " إن نظرة الكاميرا تعطل استعمال عين العقل أو الخيال " (٧٠) فهو يكتب تقريرا من الذاكرة يضمنه الحديث عن الفلاح ، باعتباره إنسانا بمفهومه العام وليس بوصفه فردا له ذاتيته ، فالرواية – هنا – لا تقدم شريحة من المجتمع تجرى فيها تحليلا لطبيعة المجتمع وصراعاته ، وتفاعلاته ، فتقديم الشخصية عام خارجى ، لا يمنحها تقديم نفسها ، يقول عبد المحسن طه بدر :

" حركة الشخصية التى قد تكشف أبعادها مرتبطة بحركة المجتمع من حولها ، وتلك الحركة مفروضة على القرية ، فرضتها مشكلة المؤلف لا مشكلة حقيقية فى القرية ، فمن الطبيعى أن تبدو شخصيات الرواية كأشباح بلا حياة وأن تصمت حيث يريد لها المؤلف أن تصمت ، وحين تتكلم بصوتها ، لكنها تتكلم بصوت المؤلف ، وتبدو الشخصيات كقطع الشطرنج يحركها المؤلف كما يحلو له لأن كل شىء صناعته الخاصة ، وعاطفته الخاصة ، وتصوره الخاص " (٧٢) .

فالكاتب حرم شخصياته خصوصيتها وإرادتها أن تتحرك فلا إطارها العام الخارجى ، ويخالف هذا ما ذهب إليه النقاد ، أو يكشف عنه د . يوسف نوفل عندما يقول :

" ويخطئ من يقتصر من الكتاب على تصوير الخارجى للشخصية دون تعمق ، دون استبطان، ودون إتاحة الفرصة للشخصية كى تعلن عن نفسها " (٧٣) وهذا ما جعل يحى حقى يعلن أن هيكل " قطع دابر البطل " (٧٤) .

ومن خصائص هذه الوسيلة الفنية غياب الملامح الجسمانية التى تشكل بعدا مهما فى صوغ الشخصية ، ويجعل القارئ على درجة ما من الاقتناع بالأشخاص المصورين وغيابها يؤثر سلبيا ، يقول غنيمى هلال :" قد تكون سمة من السمات الجسمية ذات تأثير فى تكوين أبرز سمات البعدين الآخرين " (٧٥) .

الطريقة الثانية : التى اعتمد عليها فى رسم الشخصية ، وهى قريبة من الأولى ، لكنها تتمايز عنها فى كونها صورة أقـرب لخصوصـية الشخصية من سابقتها ن فإذا كان هيكل قد اعتمد على المشـهد الكومبارسى سابقا ، فإنه – هنا – يعتمد على الطبيعـة فى رسـم الصورة ، حيث يقدم الأشخاص عبر الطبيعة فى حركتها ، والفلاح ليس نتاجا للطبيعة بمعناها البيئى ، ولكن بمعناها البسيط ، حيـث تأتى حركة الفلاح وفق سيطرة الطبيعة ، فهو كما يرى طه وادى : " يقيم علاقة جدلية بين الطبيعة والبشر ، حـين يعكـس عليهـا مشاعرهم ، ويجعلها تشارك فى عواطفهم " (٧٦) .

والرؤية تتضمن نوعين من الطبيعة :

الأول : خارج عن إطار الرواية يصل خروجه إلى درجة الحشـو الزائد فى السياق الروائى ، فهو لا يخدم الحدث ولا الشخصية .

الثانى : ذلك الذى يقدم حركة الأشخاص ، ونرى من خلاله تلك الحركة ، فهو كالمياه تسبح فيها الكائنات المرئية ، تدور فى فلكها ، وهو يخدم الشخصية ، إذا يظهر آليا ا ومفردا ا من خلاله.

وقد خلط الباحثون بين نوعين من الطبيعة (٧٧) وعابوا على هيكل الإسراف فى وصف الطبيعة وتصويرها ، وهم محقون فيمـا وصلوا إليه ، إذا انصب حديثهم على النوع النوع الأول ، حيـث يقطع المؤلف السرد ليقدم لوحات يصل عددها على ثمانين لوحة لا تخدم العمل ، كما يؤكد د . على الراعى : " وكـثير مـا يقطـع الكاتب خيط الأحداث عامدا ليدعونا أن نشاركه وليمة من الأفكار والاحساسات ، طعامها كله محفوظ خارج لتوه من العلب ، إذ ذاك نحس أن ورقة من أوراق كتاب الإنشاء قد انفصـلت ، وضـمت لسبب ما إلى صفحات رواية زينب (٧٨) .. ،وتكون نتيجة ذلـك ما يوضحه عبد المحسن طه بدر : " إنه يبدو أشبه بديكور لمسـرحية محزنة ، ولا نكاد نحس بجمال الطبيعة كما يصورها هيكـل ، إلا إذا نظرنا لوصفه للريف مفصولا عن جو الروايـة ، كمـا أن رغبتـه المستمرة فى التعبير عن جمال الطبيعة تحتفظ لنا بصورة ثابتة ، لا تتغير على طول الرواية .(٧٩) .

وقد انطلق عبد المحسن طه بدر من العبارة التى يصـدر ـا الكاتب روايته وهى : (ومناظر وأخلاق ريفية) ليفسر منها وجود الطبيعة بوصفها عاملا مشتركا مع الإنسان فى الروايـة : " طبيعـة بالغة الروعة ، وعلاقات اجتماعية غير رائعة ، ولا يمكن فهم موقف الطبيعة من رواية هيكل إلا فى ضوء هذا التقسيم . فى الرواية عالمان متناقضان منفصلان بالضرورة ، ،ولا يمكن أن يلتقيا ، يصور كـل منهما عاطفة مستقلة ، ويعمل كل منهما فى عـالم منفصـل (٧٨)

فالمناظر تقدم الطبيعة والأخلاق الريفية كناية عن الأشخاص والفلاحين .

أما النوع الثانى من الطبيعة التى سخرها الكاتب ، بكل مشاهدها المتنوعة فهو ذلك النوع الذى يظهر من خلال حركته عناصر الشخصية وأبعادها ، ويرى د . عبد الاه عيد أن " الطبيعة بكل عناصرها تسهم فى بناء المظهر الجسدى للشخصية ، وفى خلق البيئة التى تحيط بها " (٨١) .

والفلاح يتطلب عمله الشاق ملامح جسمانية ذات طبيعة خاصة ، ويقول " والتراس نيف " فالزراعة أعلت من شأن القوة العملية ، والاحتمال الجسمانى (٨٢) وعند هيكل لا نجد هذه الملامح بشكل مباشر ، حيث يلجأ الكاتب فى وصفه للشخصية إلى العمومية والتجريد ، مما أدى إلى التعتيم على الأشخاص " فبدت خيالات وهمية ، وإذا كان على الكاتب أن يصف الملامح المادية لشخصياته سواء عن طريق السرد أو على لسان القارئ نفسه من خلال تفاعل الشخصية مع الإطار الذى تتحرك داخله فى الرواية ، حيث يكتشف إنها شريرة، أو خيرة ، " (٨٣) . وفى ضوء الطبيعة ، وبتفاعل معها يبدأ ظهور الإبعاد الخاصة للإنسان :

١- فملامح الجسد تظهر التفاعل مع الطبيعة ، فالصباح مبتدأ العمل " فإذا ما تنفس الصبح ، وطلعت الشمس ، بعثت بنورها على البسيطة ، وتلألأ الظل تحت أشعتها ، ثم بلغ به الإعجاب بنفسه أن لم يرض بمقامه السفلى وطار يطلب السماء ؛ فترك عيدان القمح ترجع إلى حديثها ، تعاون العمال جميعا على جمع ما حصدوه أو عدوه أحمالا " (٨٤) .

٢- والشتاء يحرك الفلاح للعمل " جعلت أيام الشتاء القصيرة تطوى وتنشر وأحس الناس أن قد ابتدأ النهار يأخذ من الليل بحقه المهضوم كأنه عجز عن احتمال استبداده ؛ فثارت ثائرته شأن كل موجود يطمح فى حياة شريفة ، ثم بدأت الحركة فى المزارع من جديد فقام الفلاح لخدمة القطن .(٨٥)

٣- والليل والحقل والعمل : " وليالى الصيف الساهرة يقضيها الفلاح يلف فى طنبور أو يسوق ساقية ، ويتعهد سقى القطن أو رى الشراقى ، تعزى حامدا كثيرا عن همه ؛ فيخرج والقمر حائر فى لجة السماء ، وخياله أشد حيرة فى لجج الماء ، والتلال تمتد مع العين ، حتى يضيع النظر فى لجة الليل ، ولا يجئ إلا على القليل والنجوم منثورة تحيط بالبدر ، ويرقبها الفلاح ، ليقيس عليهاوقته ، وينتظر

مطلعها واحدة بعد الأخرى ، فإذا رأى نجمة الصبح ترنح كأنه طرب لمقدم الفجر يصليه شاكرا نعم ربه ، ثم يرجعها إلى عمله طول النهار ، إلا ساعات يسرقها ليغمض فيها عينيه " (٨٦) .

إن الملامح الجسمانية تظهر – هنا – ليس من خلال تصوير الجسم ، ولكن من خلال حركة الجسم بفعل الطبيعة ، وتوافقا لها تلك الحركة التى تنبئ عن الجسم وحالته إلى حد كبير ، ولكن نظرا لأنها حركة جماعية ، لا تظهر الفرد المتميز خلالها ، ويبدو عامل الزمن ودوره بوصفه واحدا من مفردات الطبيعة المحركة للشخصية ، والباعثة فى الجسد النشاط والحركة الدالتين على حالته " الصبح – طلوع الشمس – مطلع النجوم – الشتاء – وحركته المؤثرة " .

وتمتد الإشارة لملامح الجسد ، عبر الطبيعة إلى إظهار الوجه الآخر للفلاح " المرأة " كم لهاتيك الريفيات المستوحشات ، تحت سمائهن الرائقة ، وبين تلك الآفاق الواسعة من المزروع الخضراء النضرة ، من البهاء ، أو الجلال ، وكم من سحر للجميلة منهن مفتولة الجسم بارزة النهدين ثابتة الخطى ، يتهادى جسمها مائجا فى مشيتها ويلعب الهواء بثوبها الأسود الصافى " (٨٧) .

ولكن تتبع هذه المفردة / الطبيعة لتكوين أو استظهار البعد الجسمانى ، لا يؤدى بنا إلا إلى أجساد ممسوخة ، غير مكتملة الملامح والبنيان ، حتى حامد ذلك الذى نظر إليه النقاد على أنه بطل الرواية ، لم يكن إلا المؤلف مرتديا ملابس الفلاح التى لم يأخذ غيرها منه وكشفته فلسفة المؤلف ، فتعرت الشخصية المصنوعة للفلاح الذى لا نجده إلا فى الرواية ، فهو تركيبة غير متلائمة مع الكاتب ، إذا نزعنا منها ملابس الفلاح وفلسفة هيكل والقضايا الحياتية التى هى من صنع الروائى فلن يبقى إلا أطياف خلفتها رومانسية حادة .

صور واحدة تتضمنها الرواية اقتربت فيها من رسم صورة ذات أبعاد جسمانية واضحة ، ومكتملة إلى حد ما " يحنى حسن رأسه إلى الأرض أمام شيبة أبيه المهيبة ، ورأسه الكبير قد ابيض شعره ، وذقنه الطويل يلمس صدره المفتوح ، يزينه نصيبه من الشعر الأبيض ، كذلك وعمامته على الطاقية من صنع ابنته ، تقوم فوق جبهة مفتوحة خطت عليها الأيام عدة خطوط غائرة ظاهرة ، وحواجبه الثقال قد كاد يختفى لونها الذهبى الأصفر تحت غطاء المشيب ، تسقط ليلا فوق عيونه الغائرة الزرقاء ، وشنبه المقصوص من تحت أنفه القصير الحاد ، ويغطى شفاهه الرقيقة وكان من يرى ذلك الوجه العجوز يحسب فيه شيئا من الدم الغربى ، ثم يحمل كل ذلك عنقه القصير ، قام فوق قفص قوى عاش كل هذا العصر ، وقابل الصعاب والمظالم ، وما مرض يوما ولا عرف الألم ، ثم ينم

على بطنه الكبير ، وسيقانه المكسوة خير كساء بشعرها ، ولكنه – مع ذلك – كله يسمى سمينا ، فإن تماسك أعصابه ، وقوتها ، وظهور عضلاته التى لا تزال شديدة لا يروعها شئ – جعله هذا كله أقرب للرجل الربعة القصير منه للسمين الغليظ، ومع أنه مستور الحال معدود فى بلده من الناس الطيبين ، فقد جعلته سنه يثبت على ملبسه وزيه القديم فيقدم بذلك خير مثل لفلاح إسماعيل ، والأقدمين وكل ما هان عليه أن يتنازل عنه هو .. أن يستعيض عن ثوب القطن ثوبا من البفتة ، وإن كان زعبوطه هو الزعبوط الذى لا يعرف أبنه أيان يبتدى تاريخه " (٨٨) .ولكنه فلاح قديم خارج عن إطار الآنية للحدث الروائى ، حيث انتفت عنه صفة الفلاح ، فهو شخصية ثابتة جامدة ، لم تتطور مع الزمن إلا فى استعاضتها عن ثوب القطن بثوب البفتة ، ثم هو من الدم الغربى ما يجعله غريبا ، وما يساعد مع ملامحه فى أن يبدو شخصية تنكرية.

البعد النفسى :

يميل هيكل إلى تشكيل البعد النفسى للفلاح ، باستخدام الطبيعة التى " تسهم بكل مشاهدها الجميلة ومناظرها الرائعة ، والحزينة فى تكوين عواطف الشخصية ومشاعرها " (٨٩) ، "تركهم وسار ، تحيط به خضرة المزارع من كل جانب ، فلما وصل إلى شاطئ الغدير ووجده خاليا جافا ينتظر التطهير ، وقف يحدق إليه مرة ، ثم رفع رأسه فإذا السحب تنقشع واحد بعد الأخرى وتظهر الشمس خلال ذلك اللحظة ، تبعث فيها بأشعتها على الأرض ، فتغير من عبوسها ، ثم تختفى ثانية ، ويرجع للجو قتامته ، وتدخل موجودات الطبيعة فى ذلك الحزن المستسلم ، الذى هو فيه من الصباح ويتكرر هذا المنظر فينتهى به حامد عند همومه " (٨٨) .

إن حزن الطبيعة هذا يسبغ من مفرداته على حزن الشخصية ، فهناك الطاقة التى تكتسبها الصفة حين تصف الحياة ، فالحياة الكئيبة أو الشخص الكئيب يضيفان على المكون من كآبتهما .

وكما يقول باشلار : " إن الأشياء المادية تصبح تجسيدا للحزن أو الندم أو للحنين . (٩١) ثم يسقط الكاتب الجو النفسى على الأشياء ، عن طريق الألفاظ التى تحمل صورة ذلك الجو .

" سمعت عن تزويجها من حسن ، والخريف يسلم الوجود للشتاء ، والليل يقص من أطراف النهار ، أو العالم كل مستسلم ساكن ، وقد انتهت أيام العمل الدائم " (٩٢) .

فالقوة الإيحائية التى تحملها ألفاظ الطبيعة ، تكشف عـن مـدى التصوير النفسى الذى تغرسه عناصر الطبيعة فى الأشخاص .

البعد الاجتماعى :

لقد حدد العمل للفلاح دوره ومركـزه الاجتمـاعى ، وأعطتـه الأرض القدرة على الحفاظ على هذا المركز ، حيث هى بيئة العمل التى بتفاعله معها تعمل على تكوين ملامحه وترسخ هـذا المركـز ، يقـول والتراس نيف " فالكائنات الحية لا تعيش فى البيئة فقط ، بل إنما فى حالة التفاعل المستمر مع قوى البيئية " (٩٣) ، الاجتماعى للفـلاح ؛ مـن خلال تلك البيئة التى تجعله فردا فى مجموعة العمل ، ومن خلال تلـك الفردية يحقق موقفه الاجتماعى .

وعند هيكل يأتى العمل موضحا دور الفلاح الذى تحتمه المنظومة الاجتماعية للعمل " انقضى اعام ، وجاء يناير والشتاء معـه ، وعمـل الفلاحون لتقطيع الهندى والشامى وأصبحت المزارع مسطوحة ، تقـوم عليها النباتات الصغيرة ، إن فولا أو برسيما أو غلالا ، فإذا ما أرسلت بنظرك ؛ رحت أمامك خضراء حتى يقصمها الأفق والترع فيما بينـها ناشفة ، تنتظر التطهير فى هذه الأيام – أيام الجفاف – وقد بدا عليها من الضعف ، والاستسلام ، مما يجذب القلب نحوها ، والدواب الراتعـة فى مرابعها ، تزعق أحيانا " (٩٤) .

تكشف الطبيعة فى حركتها اجتماعية الفلاح ، ويأبى هيكل إلا أن تكون الطبيعة معيارا ، ومرآة تعكس صورة فلاحه .

٤ - الفلاح عبر السلطة :

نائب يهبط القرية ليطبق القانون ، فإذا به يقوم بدور المخلص ، أو شبيه المخلص وهو يكشف زيف القانون الذى جاء به ، فيسعى إلى تطبيـق قانونه الخاص / فكرته المثالية التى تصادمت مع الواقع ، فعمد إلى محاولة تحوير الواقع ليتطابق مع الفكرة المثالية فهو لم يكتب عن القرية والفلاح بوازع من إحساس بالواقع بقدر ما كان بوازع من سيطرة الفكر المثالى الذى فرضه عليه هذا الواقع ، يؤكد عبد المحسن طه بدر : " لا يصـدر أدب توفيق الحكيم عن إحساس عميق وذكى بالواقع ؛ ولكنه يصـدر عن تأملات فكرية مثالية مفروضة على هذا الواقع " (٩٥) .

فهو يحل القرية بشحنة من الأفكار ، وعلى القرية أن تكون أرضا خصبة لها ولكن القرية لم تكن كذلك ، ويرى د . عبد الحميد إبراهيم : " إنـه كان يفرغ شحنته ، ويفرج عن طاقته فى كتابه " يوميات " عن مظـاهر تلك الحياة المتخلفة " (٩٦) ، وقد حملها أفكاره التى لم يتقبلها الواقـع لفكرته ، فإنه يصبح بالضرورة مضطرا لفرض هذه الفكرة عليه بقدر ما تسمح أدواته الفنية ، وإذا وجد ان الواقع بعد محاولة إرغامه على قبول

فكرته رغم استخدام كل الأدوات الفنية أحيانا وغـير الفنيـة بعـض الأحيان ، لا يقبلها ، فإنه يقوم بإلغاء الواقع والتخلص منه واللجوء إلى هيكل أسطورة قديمة قد يكون صالحا لإبراز فكرته " (٩٧) .

وهو حين يتماس مع الواقع ، يكون واقعه محدودا إلى درجة الضـيق ، ويتمثل فى أحداث عاناها فى الواقع بدرجة أو بأخرى ، واقع يتمثـل فى لوحة منشطرة رسمها الحكيم للقرية فى شطرها الأعلى المتحرك (عليـة القوم والسلطة القانون باعتباره أداة ومنفذا) والأسفل الخامـد عـالم الفلاحين الذى يصفه د . عبد المحسن طه بدر بقوله " عالم يتقبل الفعـل بلا رد فعل (٩٨) ، إذن فالحكيم يبرز الإنسان فى إطار القضية وليست القضية فى إطار الإنسان ، لذا جاء الفلاح حدثا (لا شخصـية) عـبر جزئية تدور فى إطار الكل فهو " يصعد فوق الأحداث الجزئية فيحاول أن يربطها بجذور عامة " (٩٩) ، تتمثل تلك الجذور قضية المؤلف نفسه ، التى تعبر عن أفكاره التى دخل بها عالم القرية / الفلاح مما نشعر إزاءه بأن الحكيم لو وضعته الظروف فى مكان غير القرية ؛ لعبر عن أفكـاره واضعا الإنسان فى إطارها فلاحا كان أو غيره مما يجعل إنسانه / فلاحـه جزءا من ديكور لوحة كئيبة ،ن قاسية أظهرت ذاته أكثر مما أظهـرت الذات الأخرى / البطل ، فى حين جاءت الذات الأخرى ذات لم يهذبها الفن ، محافظة على بدائيتها ، وحركتها غريزية تنم عن جهل ، وتجعـل تطبيق القانون عليها مسألة تصادمية بين ما هو غريزى وما هو نمطـى ، فتحركه لا وازع له إلا الغريزة ، أو التلقائية ، والسذاجة ، فالفلاحون كما يقول الحكيم " تركوا طوال حياتهم يعيشون كالسائمة ، ومع ذلك يطلب إليهم أن يخضعوا لقانون قد استورد من الخارج على أحدث طراز (١٠٠) فعقلية الفلاح لم تكـن مؤهلـة لأن يطبـق هـذا القـانون المسـتورد (١٠١) .

يتمثل هذا فى رد فعل الفلاح من القانون ، يقـول الحكـيم : " فنظرت إلى مساعدى وأمليت عليه نص القرار : يحبس المتهم احتياطيـا أربعة أيام ويجدد له ويعمل له فيش وتشبيه ، إسحبه يا عسكرى .
فقلب الرجل كفه وجها وظهرا ، حامدا ربه : وماله الحبس حلـو ، نلقى فيه على الأقل لقمة مضمونة والسلام عليكم " (١٠٢) .

وفى موضع آخر :

" انا يا سيدى القاضى ، غلبان لا أعرف أقرأ ولا أكتـب ومـن يفهمنى القانون ويقرينى المواعيد "(١٠٣) ورغم هـذا جعـل المؤلـف شخصياته تدور فى فلك القانون بحكم عمله أولا وبحكم الجريمـة الـتى جعلها مدار الحبكة فى المكان الموصوف ، وتنوعت الجريمة بـين جريمـة كبرى (جناية) قتل " قمر الدولة علوان " وتغريق " ريم " و(جنحة) . تبديد القمح ، غسل الملابس فى الترعة .. وسرقة كوز ذرة .. وهـى مجموعة من الاتهامات التى تظهر بدائية الفلاح وتؤكد تصادمية الغريزى

التلقائى بالحضارى النمطى فالفلاح لا يؤمن ذه الا امـات والمؤلـف يعلق على قضية التبديد :

" إن هذا الشيخ لا يمكن أن يفهم هذا القانون الذى يسميه لصا ؛ لأنه أكل زراعته وثمرة غرسه ، إن هذه الجرائم التى اخترعها القـانون اختراعا ليحمى ا مال الحكومة ، أو مال الدائنين ليست فى نظر الفلاح جرائم طبيعية ، يحسها بغريزته الساذجة ، إنه يعرف أن الضرب جريمة ، والقتل جريمة ، والسرقة جريمة ، لأن فى ذلك اعتداء ظاهرا على الغير ، وإن الرزيلة الخلقية فيها بديهية جلية ، لكن التبديد كيف يفهم أركانـه وحدوده ، إنما هو جريمة قانونية ، يظل يحتمل وزرهـا دون أن يـؤمن بوجودها " (١٠٤) .

ويبدو الفلاح هنا مرسوما بعيون سلطوية ، تراه مـن منظورهـا الخاص ، ويرى د . عبد المحسن طه بدر : " لقد رصدت عيون السلطة الممثلة فى المؤلف الفلاح " كومبارس " يؤدى دوره المرسوم ، لكنـها لم تحفظه الدور ، ولم تدربه عليه ، لذا جاءت المسرحية هزيله ودور الفلاح ممسوخ مجرد من الإنسانية " (١٠٥) ولأ ا عيون السلطة فلابد أن تكون متعالية تنظر إلى الأشياء والأشخاص من برجهـا وعرشـها ولا يـبرئ الكاتب من ذلك استخدامه ضمير المتكلم ، يقول د . عبد المحسن طـه بدر : " إن الراوى يستخدم ضمير المتكلم لا ليوجد علاقة بينه وبـين الواقع ، وإنما ليرتفع بعيدا عنه ويبرئ نفسه من سلبياته ، فانتمـاؤه فى تعرية الواقع ونقده ، وإلى الإشارة إلى موضع العلة فيه إذ هو فى هـذه الرواية شاهد عيان ، يرى ، ويرقب ، ولا يتحرك ، ولا يتفاعـل إلا فى حدود ما تحركه به الأحداث ، ولا يقوم بأى دور إيجابى فى رفع الظلم ، أو كشف الحقيقة " (١٠٦) .

ومع محاولة المؤلف الراوى تبرءة نفسه فإنه غير برئ ، يرى د سيد حامد النساج أنه : " ضحى بواقع الأرض والفلاح على مذبح أفكـاره المثالية مما أفقد الواقع وجوده الموضوعى ، وتحول إلى أداة تعرض أفكار المؤلف المستمدة من واقع أجنبى تماما "(١٠٧) .

وكانت هذه الأداة جامدة لدرجة أ ا لم تستطع أن تقـول شـيئا سوى أفكار الكاتب المسبقة ، وإلا أن تكون بوقًا لهذه الأفكار التى دخل ا عالم القرية ، عالم الفلاح ، فكانت النتيجة دخوله هذا العالم ، ولكن هذا العالم يدخل أفكاره دون أن يصبح فكرة منها ، ولم يعرض منه إلا ما عرض له ، أو ما ظهر منه دون أن يحاول هو إظهار أو استظهار هـذا العالم .

الـهوامـــش

****

(٣٤) فاطمة موسى ، الرواية العربية المعاصرة ، مكتبة الأنجلو . د ـ ص ١٦٩ .

(٣٥) انظر : حميد حمدانى ، أسلوبية الرواية ، منشورات دراسات سال ، الدار البيضــاء ، ط ١ ، ١٩٨٩ ، ص ٥٥ .

(٣٦) المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

(٣٧) عمر أوكاف ، لذة النص ، دراسات ف بارت ، طوبقال ، المغرب ، ص ٣٧ ، ٣٩ .

(٣٨) انظر المبحث الثالث من هذا الفصل (الفلاح عبر الطبيعة) .

(٣٩) من هولاء عبد المحسن طه بدر فى كتابه تطور الرواية العربية ص ١٣٦ ، ومــا بعــدها وحلمى بدير ، الاتجاه الواقعى فى الرواية ، ص ٧٩ ، وما بعدها .

(٤٠) الرواية طبعت (سنة ١٩٠٥) بمطبعة النجاح بأول درب سعادة بمصر .

(٤١) د . سيد النساج ، بانوراما الرواية العربية الحديثة ، دار المعارف ، ط١ ، ١٩٨٠ ، ص ٢٥ وما بعدها .

(٤٢) المرجع السابق ، ص ٢٩ .

(٤٣) من أهم الأعمال البيليوجرافية عن الرواية المصرية هى ما قام ا : صبرى حافظ بجزأيه – الأول يبدأ من (١٩٦٧ – ١٩٦٩) ونشر فى مجلة الكتاب العربى العدد ٥ يوليو ١٩٧٠ ، - والثانى من (١٩٧٠ – ١٩٨٠) ونشر فى مجلة فصول ا لمد الثانى العدد الثــانى ١٩٨٢ ، وعلى الرغم أن الجزء الأول يبدأ من فترة تاريخية متقدمة فهو لم يذكر الرواية ولم يشر إليها .

(٤٤) د سيد حامد النساج ، بانوراما الرواية ، ص ٢٨ .

(٤٥) محمود خيرت ، الفتى الريفى ، سلسلة مسامرات الشعب ط٢ ، ١٩٠٥ .

(٤٦) الفتى الريفى ، ص ١٥ .

(٤٧) الفتى الريفى ، ص ١٥ .

(٤٨) الفتى الريفى ، ص ١٠ – ص ١١ .

(٤٩) يوسف نوفل ، قضايا الفن القصصى ، ط ١ ، ١٩٧٧ ، ص ١٧١ .

(٥٠) المرجع السابق ، ص ١٧١ .

(٥١)فتحى إبراهيم أبو العنين ، الأدب والقيم الاجتماعية القروية ، رسالة ماجستير ، مخطوطة ، آداب عين شمس ، ١٩٧٦ ، ص ٣٧٩ .

(٥٢) بنت الشاطئ ، سيد العزبة ، مطبعة المعارف ، ١٩٤٩ .

(٥٣) المرجع السابق ، ص ٩٢ .

(٥٤)فؤاد دوارة ، مجلة الطليعة ، أغسطس ١٩٧١ ، ص ١٧ .

(٥٥) يحى حقى : مقدمة الرواية ، وزارة الإرشاد ١٩٦٤ م ، ص ج ، وما بعدها .

وانظر د يوسف نوفل ، القصة والرواية ، ص ٥٨ ، وما بعدها

د . سيد حامد النساج ، بانوراما الرواية ، دار المعارف ط١ ١٩٨٠ ، ص ٢٤ ، وما بعدها .

د ز غالى شكرى ، بطل المقاومة فى الرواية المصرية ، مجلة الطليعة ، إبريل ١٩٦٨ ، ص ١٤ .

د . فؤاد دوارة صورة الفلاح فى الرواية ، مجلة الطليعة ، أغسطس ١٩٧١ ، ص ١٣

(٥٦) انظر د. عبد المحسن طه بدر ، تطور الرواية ، ص ١٣٦ ، وما بعدها .

د . حلمى بدير ، الاتجاه الواقعى ف الرواية العربية، دار المعارف ط١ ١٩٨١ ، ص ٧٩ ، وما بعدها .

(٥٧)يحى حقى ، مقدمة الرواية ، وزارة الثقافة والإرشاد ، ١٩٦٤ ، ص ل .

(٥٨) فتحى إبراهيم أبو العنين ، الأدب والقيم الاجتماعية القروية ، ص ٣٧٩ .

(٥٩) انظر محمد رشاد عبد العزيز المحامى ، أشهر القضايا السياسية الكبرى فى مصــر ، دار المطبوعات الرافية ، د . ت ، ص ١٦٥ .

(٦٠) د غالى شكرى ، بطل المقاومة فى الرواية ، ص ١٥ .

(٦١) عذراء دنشواى ، ص ٤٦ ، ص ٤٧ .

(٦٢) عذراء دنشواى ، ص ١٣ .

(٦٣) د غالى شكرى ، بطل المقاومة ، ص ١٥ ، ١٦ .

(٦٤) د . حلمى بدير ، الاتجاه الواقعى، ص ٨٥ .

(٦٥) انظر : د عبد المحسن طه بدر ، تطور الرواية العربية الحديثة فى مصــر ، دار المعــارف ١٩٦٣ ، ص ٣١٧ وما بعدها .

يحى حقى ، فجر القصة المصرية ، دار القلم ، د . ت ص ٣٨ ، وما بعدها .

د . محمد زغلول سلام ، دراسات فى القصة العربية الحديثة ، منشأة المعارف بالإسكندرية ، د . ت ، ص ١١٥ ، وما بعدها .

د محمد حسن عبد الله ، الواقعية فى الرواية المصرية ، الهيئة المصرية العامة للكتـاب ١٩٩١ م ، ص ١٥٣ ، وما بعدها

د . طه وادى ، صورة المرأة فى الرواية ، دار المعارف ص ٣ ، ١٩٨٤ ، ص ٥٧ وما بعدها

د . حلمى بدير ، الاتجاه الواقعى فى الرواية الحديثة فى مصر ، دار المعارف ط١ ١٩٨١ ، ص ٩٧ وما بعدها .

د . عبد الحميد القط ، بناء الرواية فى الأدب المصرى الحديث ، دار المعـارف ، ط١ ، د . ت ص ١١ وما بعدها .

د . شفيع السيد ، اتجاهات الرواية المصرية ، دار المعارف ١٩٧٨ ، ص ٩ وما بعدها

د . على الراعى ، دراسات فى الرواية المصرية ، الهيئة المصرية العامـة للكتـاب ١٩٧٩ ، ص ١٩٤ وما بعدها .

د . أنجيل بطرس سمعان ، دراسات فى الرواية العربية الهيئة العامة ١٩٨٧ ، ص ١٤ وما بعدها .

فؤاد دوارة ، صورة الفلاح فى الرواية ، الطليعة عدد ٨ أغسطس ١٩٧١ ، ص ١٣ .

فوزى العنتيل صورة الفلاح المصرى فى الرواية الحديثة ، مجلة الهلال ، مايو ١٩٦٥، ص ١٠٧

(٦٦)د سيد حامد النساج ، بانوراما الرواية العربية ، دار المعارف ١٩٨٠ .

(٦٧)د يوسف نوفل القصة والرواية بين جيل طه حسين وجيل نجيب محفوظ ، النهضة العربية ط١ ، ١٩٧٧ ، ص ٧١ ، ٧٢ .

(٦٨) د . محمد زغلول سلام ، ١١٨ .

(٦٩)د . على الراعى ، دراسات فى الرواية المصرية ، الهيئة العامة للكتـاب ، ١٩٧٩ ، ص ٣٨ .

(٧٠)د . ليون ليدل الرواية والكاميرا ضمن نظرية الرواية ن تحرير جون هالبرين ، ترجمة محى الدين صبحى ، دمشق ١٩٨١ م ، ص ٢٦٩ .

(٧١) وما تلك المهنة التى يعيش منها ملايين من بنى وطنه إلا أشغال شاقة أخرى ا الأسـير للمستعبد من الحر الغزير ، وتلك الخطى البطيئة يقضى فيها الفلاح طول اره وراء ثور تحـت الشمس يلفح وجهه ولا يتأفف يصب الله عليه النار من أعلى السماء ، فيلقاها صامتا صـاغرا، يروح ويرجع ويرجع ويروح وراء محراثه ، أو يحنى ظهره الساعات الطويلة فى نقش الأرض أو يسوخ إلى أفخاده فى تلويحها ويعمل غدا ما عمله اليوم ، وبعد غد ما يعمله فى الغد ، وإن انتقل فمن شقاء إلى شقاء ويرجعا فى المساء – إن رجع – إلى بيته مهدود القوى منـهوكا لاغبـا ، فيطعمهم زفوما وعلقما ثم يرتمى على مهاد وليس أقل خشونة من الأرض الـتى تنـام عليهـا الدواب وقل أن يجد دثارا أو يحيط به فى قاعته الضيقة عن يمينه وعن يـساره وفوق رأسه وتحت رجليه الكثيرون من نتائجه وأهله ، من فوقهم سقف منخفض تكاد تصل إليه أيديهم ، وهم نيام ، إلى أن تفرج عنهم أيام الصيف فتنبذهم قاعته بالعراء ، هل هذا كـله إلا ذلك شر ذاـك ؟ ولكنه فى ذلك الكل على ظهر البسيطة والمصيبة أن تعم ن وتقادم الـعهد يعطى الفاسد طعما تألفه الأجيال أبا عن جد ، ويكسو الكذب رداء الحق والخضوع والخنـوع لبـاس الطاعـة والطيبة " .

محمد حسين هيكل ، زينب ، دار المعارف ، د . ت ، ص ٦٨ .

(٧٢) د . عبد المحسن طه بدر ، الروائى والأرض ، دار المعارف ، ط ٣ ، ١٩٨٣ ، ص ٧٤ ، ٧٥ .

(٧٣) د يوسف نوفل ، قضايا الفن القصصى ن القاهرة ط١ ١٩٧٧ ، ص ١٧١ .

(٧٤) انظر : يحى حقى ، فجر القصة المصرية ، ص ٥١ .

(٧٥) د . محمد غنيمى هلال ، النقد الأدبى الحديث ، ص ٦٢٥ .

(٧٦) د . طه وادى ، مدخل لتأريخ الرواية المصرية ، النهضة المصرية ، ط١ ، ١٩٧٢ ، ص ٣٣ .

(٧٧) انظر : عد . على الراعى ، دراسات فى الرواية المصرية ، ص ٣٩ .

د . عبد المحسن طه بدر ، تطور الرواية العربية ، ص ٣٢٣ وما بعدها ، والروائـى والأرض ، مرجع سابق ، ص ٦٣ وما بعدها .

(٧٨) د. على الراعى ، ص ٣٩ .

(٧٩ ، ٨٠) د. عبد المحسن طه بدر ، الروائى والأرض ، ص ٦٤ .

(٨١) عبد اللاه عبد أحمد ، بناء الشخصية فى الرواية المصرية ، رسالة ماجستير ، مخطوطـة ، بآداب عين شمس ١٩٨٩ ، ص ١٩٥ .

(٨٢) والتراس نيف ، العمل وسلوك الإنسان ، ترجمة ، إبراهيم السيد خليل ، دار النهضة العربية ١٩٧٥ ، ص ١٧٢ .
(٨٣) د . على الراعى ، دراسات فى الرواية المصرية ، ص ٢٩ .
(٨٤) زينب ، ص ٤٠ .
(٨٥) زينب ، ص ٥٦ .
(٨٦) زينب ، ص ١٠٧ .
(٨٧) زينب ، ص ١٠٧ .
(٨٨) زينب ، ص ٧١ .
(٨٩) عبد اللاه عبد المطلب أحمد ، ١٩٦ .
(٩٠) زينب ، ص ٤٤ .
(٩١) جاستون باشلار ، جماليات المكان ، ترجمة غالب هلسا ، بيروت ط ٢ ١٩٨٤ ، ص ١٤٠ .
(٩٢) زينب ، ص ٥٥ .
(٩٣) والتراس نيف ، العمل وسلوك الإنسان ، ص ١٥٩ .
(٩٤) زينب ، ٢٧٨ .
(٩٥) د . عبد المحسن طه بدر ، الروائى والأرض ، ص ٩٠ .
(٩٦) عبد الحميد إبراهيم ، القصة المصرية وصورة المجتمع ، دار المعارف ١٩٧٣ ، ص ٩٨ .
(٩٧)د. عبد المحسن طه بدر ، ص ٩١ .
(٩٨)د .عبد المحسن طه بدر ، ص ١٠٥
(٩٩)د . عبد الحميد إبراهيم ص ٢٠٠ .
(١٠٠)توفيق الحكيم ، يوميات نائب فى الأرياف ، القاهرة ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ط١ ١٩٣٧ ، ص ٣٩.
(١٠١)د. عبد المحسن طه بدر ، الروائى والأرض ، ص ١٠٤
وانظر عبد الحميد إبراهيم ، القصة المصرية وصورة المجتمع ، ص ٢٠٣
(١٠٢)اليوميات ص ٨٢ .
(١٠٣)اليوميات ص ١١٥
(١٠٤)اليوميات ، ص ١١٣.
(١٠٥)د . عبد المحسن طه بدر ، الروائى والأرض ، ص ١١٩ .
(١٠٦)د . طه وادى ، صورة المرأة فى الرواية المصرية المعاصرة ، دار المعارف ط٣ ، ١٩٨٤ ، ص ١٠٤ ، وانظر فوزى العنيل ، مجلة الهلال ، مايو ١٩٦٥ ، ص ١١٢ .
(١٠٧)د. سيد حامد النساج ، بحوث ودراسات أدبية ، دار المعارف ١٩٧٨

الفصل الثانى

****

تصوير الرواية لجوانب شخصية الفلاح

مابين ١٩٥٣ - ١٩٧٣

تمهيد : (الإنسان صورة روائية)

****

الإنسان شخصية واقعية والرواية تتعامل معه من هذا المنطلـق ، منطلق الواقعية الذاتية التى تمنحه من الصفات مـا يميـزه عـن بقيـة المخلوقات ، وتؤكد واقعيته ، والفن كما يقول هنرى جيمس لويس : " ينبغى ألا يحاول التعامل مع غير الواقعى " (١) .

والإنسان بوصفه كائنا واقعيا لا يستغنى عنه السرد الذى يسـعى إليه معبرا عنه ومصورا إياه فى شتى حالاته . ويؤكد رينيه بويلوسيف : " اجمل مهمة محدودة تقدم للروائى هى أن يصور أناس زمنه " (٢) .

ولكن ثمة سؤال تدرك أهميته بالإجابة عليه : كيف صور ويصور الروائى أناس زمانه ؟ ، وكيف يدرك المتلقى هذه الصورة وما الإشارات التى يسير معها عبر الرواية ؟ .

الصورة الروائية من حيث هى تصور ذهنى يعتمد على نشاط لغوى ويبدأ منذ اللحظات الأولى لعملية القراءة ، تعد كناية كبرى تؤدى إلى لوحة متحركة يحتاج الوصول إليها إلى الاعتماد على ملكة التركيب ، والربط لجزئيات الصورة حيث يقوم القارئ بتركيب الأجزاء المقروءة فى وحدة متكاملة ، من شأ ا ان تكون اللوحة الكنائية التى يعد الإنسان / الشخص روائيا بأبعاده هو عمادها ، ثم يضاف إليه مكملات اللوحة ، والتى تمثل مجموعة من العوامل التى تمنح اللوحة لو ا ، وتساعد على إظهارها وتتمثل فى أشياء الفضاء الروائى والشخصية معا (المكان – اللغة – الأدوات) ، وهى أشياء تجد مدارا ا فى إطار تلك الشخصية ولا يمكن دراستها بمعزل عنها ، وهو أى الإنسان نفسه لا يكون إلا فى علاقته ا .

والرواية بوصفها فضاء يتشكل بصورة فنية تقدم مكونات هذه اللوحة من خلال ثلاث مصادر :

١- ما يجىء على لسان الراوى سردا ووصفا .

٢- ماتنطق به الشخصيات حوارا داخليا وخارجيا .

٣- ما يرصده القارئ من خلال حركة الشخصيات ، وسير الأحداث ، وكلها تؤدى إلى إنتاج شخصية . تلك الأبعاد التى تعارف عليها النقد الحديث بعد ان مرت الشخصية الروائية بمراحل مختلفة ، صنفت خلالها تصنيفا ت عدة (٣) يقول أدوين موير : " إن الذوق الحالى فى النقد يفضل الشخصيات ذات الأبعاد " (٤) ويسميها بروب " الخصائص أو مجموعة الخصائص الخاصة بالشخصيات " (٥) .

وهى خصائص تجعل الشخصية مفهومة بصورة أكبر ، فالأشخاص الذين يعايشهم القارئ فى الواقع ليس – هو بالضرورة – بقادر على فهمهم ، والولوج إلى عالمهم الخفى ، يقابل هذا فى الفن فهم تام إن هو حاول التعمق فى الشخصية المرسومة واستقصاء أبعادها ، فالشخصية الروائية يبسطها الروائى ، حتى نشعر ا تنهض أمامنا ، ونتفاعل معها ، وننفعل بجمالها الذى أسبغه عليها الفن الروائى ، ممثلا فى تلك الأبعاد التى تكون بمثابة المفتاح الذى يجعل من عالم الشخصية مجالا فسيحا لاستقصاء الصورة الفنية ، ومن ثم التعرف على القياس الفنى الذى كان أداة الروائى .

وعلى الرغم من أن مفهوم البعد Dimension ليس مفهوما أدبيا ، فهو مفهوم رياضى فى المقام الأول ، يعنى فى مجاله : " الامتداد الذى يمكن قياسه .. ويشير أصلا إلى الطول والعرض ، أو العمق للأبعاد

الفيزيقية ، ولكن معناه اتسع ؛ ليشمل أبعادا سيكلوجية ، فأى امتـداد أو حجم يمكن قياسه ، فهو بعد وكثير من سمات الشخصـية توصـف بمركزها على ثنائى القطب " (٦) ولكن التعريف خـرج عـن نطـاق الرياضيات ليستخدم فى مجالات أخرى ، حيث استخدمه علماء النفس فى مجال الشخصية ، مما يعنى البعد مقياسا لإظهار الفروق بين الأفراد فى سما م المختلفة والفارقة .

ويعرفه الجرجانى بأنه عبارة عن امتداد قائم بالجسم ، أو نفسـه عنـد القائلين بوجود الخلاء كأفلاطون " (٧) .

وعبر الرواية يمكن تسمية (البعد) فنية الكاتب عبر الشخصـية ، أو بمعنى آخر يتبلور عبر السؤال القائـل : كيـف رسـم الكاتـب الشخصية ؟ وكيف منحها – وإلى أى مدى – من الحياة فلنقل من روح الحياة حتى أصبحت مقنعة فنيا وحية نعايشها فى ذاتيتها . إنه المسـاحة التى تنالها الشخصية فى إطارها المرسوم ، الذى لا يبتعد عـن المنطـق والمعقولية ، فالكاتب هنا كما يقول رينيه ويلك ، وظيفتـه الفعليـة أن يجعلنا ندرك ما نرى ونتخيل ما سبق أن عرفناه ، سواء بشكل تصويرى أو عملى .(٨) وهو يفعل ذلك بإحالتنا إلى وحدات المعنى ، والرموز ، والدلالات التى يبثها من خلال الوحدات اللغوية الممثلـة فى الألفـاظ والجمل ، تلك التى تشير إلى وقائع ، وأشياء ، ومشـاهد ، وأفكـار ، وأحلام ، ومن خلال تحليلها يمكن التوصل إلى الأبعاد الثلاثة للشخصية الروائية (الجسمانى – الاجتماعى – النفسى) والتى يكون لكل واحد منها خصائصه وسماته ، حتى يبدو بنية كبرى تحتوى على بنيات صغرى ، تؤدى إلى إنتاج دلالة لازمة لإدراك المعنى الكلى المكون للصـورة ، وهى تمثل فى نفس الوقت الصفات المميزة لشخصية الفلاح ، من خلال الرواية ، وتبسط تأثر هذه الشخصية فى تكوينها بالأطر المختلفة للمكان ، والزمان ، والأشياء والآخرين ، والكاتب عبر هذه الأبعاد يقدم وصفا وتجسيما يصب فى معنى الصورة الكلية .

وهذا الجانب من البحث يحاول الإجابة على سؤال مؤداه :

كيـــف صـورت الرواية المصـرية الفلاح من الفترة فـــيما بين (١٩٥٣ – ١٩٧٣) ؟

أولا البعد الجسمانى :

لعل أول بعد يخطر على ذهن القارئ حين يعمد إلى التعرف علـى مكونات الشخصية الروائية بوصفها صورة متخيلة ، هو ذلـك البعـد الذى يشكل وعاء الشخصية وحيزها ، ويمنحها تفردها الأولى الظاهر ، يقول لوبروتون : " يرى رجل الشارع فى الخصائص الجسمانية لأقرانـه من البشر ما يلقى ضوءا على النواحى المتشابكة من الشخصـية " (٩) ويعد مميزا وعلامة تفرد لصاحبها . ويشير إلى ذلك الوجود الجسـدى للإنسان ، ولا يترك الروائى قوة خيال القارئ لتشـكل لـه جسـد شخصيته ، فإنه يضع لها إشارات الجسد التى تعبر عن حضوره ووجوده

، يقول د . حبيب الشاروني : " ذلك أن الجسم تعـبير عـن حضـور الذات في العالم وارتباطها به وإدراكها له " (١٠) ، ونظرا لإدراك الروائي بطموحه إلى رسم شخصية متكاملة على المستوى الفني ، فإنه يتعامل مع البعد الجسماني لشخصية الفلاح بوسيلتين :

١ - التصريح / الوصف .

٢- التلميح والإيحاء (الطابع الكنائي)

١ - الطابع الوصفي/ التصريحي :

تظهر مفردات الجسد ظهورا مباشرا ويضاف إليها دليل إظهـار هذه المفردات ، ونعني الفعل الدال على الجسد وحركته وثمار الحركة ، ويعتمد الروائي ههنا على الوصف الذي يسبق المعنى فهو تمثيل لواقـع موجود مسبقا على حد تعبير روب جرييه (١١) والوصف هنا يبدأ مـن الخارج إلى الداخل / من القشرة الخارجية إلى الفعل الدال علـى قـوة الأعضاء ، أو ضعفها ففي الشمندورة : " رأيت أبي بجلبانـه الأبـيض وعمامته المزهرة ومداسه الأحمر الامع الشامخ بأنفه ومسبحته وعصاه " (١٢) .

" كان برعى رغم قامته المبشرة بالامتداد ، وعضـلاته المفتولـة ، ووجهه الأسمر اللامع ، وأنفه الأفطس ، وشفتيه الغليظتين الحـازمتين ، وقدميه الضخمتين المتشققتين في روافد صغيرة مريضا بأمعائه وصدره ، وكان يجري في قوة الأسد " (١٣) .

والروائي هنا يعتمد على مبدأين يتخذهما وسيلة للوصـف الفيزيقـي الخارجي للشخصية :

أ – التجميع . ب – التوزيع .

في الأول يجمع الصفات الجسمانية ، ليقدمها دفعة واحدة في أول دخوله عالم الشخصية ، ويكون الوصف الجسماني سابقا لغـيره ، مـن الصفات والملامح ففي الشمندورة يكون الفلاح " متوسـط الطـول ، عريض المنكبين ، شامخ الأنف ....أفطسه ، أسود الشعر غزيره إلا شعيرات قليلة بيضاء تناثرت في مؤخرة رأسه ، أسمر الوجه تشوبه حمرة خفيفة " (١٤) .

وفي الحداد :

كم أحبك يا أبي ، كم أحب وجهك الأسمر ، وجبهتك العريضـة وصدرك المزروع بشعر أسود اكثر غزارة من النخيل الأخضر ، علـى شط الترعة التي تغذي سافيتنا بالمياه ، كم أحب الأسد الذي رسموه على صدرك العريض ، كم أنت قوي فارع الطول ، عينان صغيرتان مدببتان ، ذراع عملاق كتب عليها بمداد اخضر " منصور أبو الليل " من أعيان الضهرية مركز إيتاي البارود مديرية البحيرة " (١٥) .

ولأن الملامح الجسمانية تتوافق مع الـدور الفـنى للشخصـية ، فالصفات هنا صفات تأهيلية للفلاح تمهد له القيام بعمل شاق ، لذا فإ ا مؤهلات يمنحها الروائى لشخصية تتناسب مع المهمة التى تمثل دوره فى العمل الفنى ، والفلاح شخصية اتضحت معالمها من خـلال عمـل لا يحسنه إلاه ، تؤهله له الطبيعة ، وهذا العمل كعامل بيئى شـأنه شـأن الوراثة وغيرها ، يؤثر فى البنية الجسمانية للفلاح حتى تبدو لكأنه رياضة مركبة تؤتى ثمارها الواضحة ، فصالح بطل " السراية " :

" طبعت الفأس جسمه بسرعة نزفت يداه ، تسلخ باطنها ، لكـن سرعان ما طببها علاج " الولات " بالحناء ، واستمرار حك الفأس ما بدتا له ، وهو ينظر إليهما يوما خشنتين صلبتين ، وكأ مـا أعرضـتا ، كذلك ارتفعت قامته وأعرض جسمه من العمـل الشـاق المريـر .. تضخمت عضلاته وأخذ ا صلابة ، ومتانة لا توجد فى كثير من الشبان .. التهب جسد صالح ونـشـفت عضلاته ، وصعد الصـهد يعصره من عرقـه " (١٦) .

وللعمل دوره البارز على المستوى التأهيلى فى حيوية الشخصية ، ففى حالة ضعفها أيضا تملك قدرا من طاقة العمل ، والقدرة عليه " هذا الرجل الضعيف البنيان ولكن كله عصب وجلادة " (١٧) .

فالوصف يعتمد على تجميع الملامح الخارجية للشخصية لتقـديمها دفعة واحدة وإغفال الوصف الجسمانى فى بقية أحداث الروايـة علـى اعتبار تكونه سابقا ، وهى وسيلة فنية تعود إلى تبرير حضور الشخصية منذ بداية الحدث السردى ، أو تشكل علة وصـفية لها ما يبررها .

والروائى يرى حضور الجسد الفيزيقى من حيث هو كتلة تشغل حيزا من الفراغ شاهدا مهما على حضور الشخصية ، تماما كحضورها الواقعى الذى لا يمكن إنكارها فيه ، إنه يعطى الشخصية حيزا أوليـا فى الفضاء الحكائى ، ثم يمنحها الحركة التى تأتى دليلا علـى الأمكانيـات الجسمانية التى حاز ا الشخصية سابقا .

وقد نحت كل روايات الفلاح التى تعاملت مع هذا المبدأ – مبـدأ التجميع – إلى ريم البعد الجسمانى عند بداية ظهور الشخصية فى السرد ، فجعلت حضور الشخصية حضورا مسرحيا واقعيا فأول ما نتعـرف عليه ، وندركه فى الشخصيةالمسرحية بعدها الجسمانى ، وعلى مستوى الواقع أول ما تدركه حاسة البصر – أسرع الحواس لـلإدراك – هـو ذلك الحيز الذى يشغله الكائن الحى حين يطالعه أو يطالعنا دون حاجز .

إ ا وسيلة لها جماليتها ، فالشخصية التى تقرأ تكونـت وأخـذت بنيتها المكتملة قبل أن نراها ، وقبل أن تبادلنا الـدخول إلى عاملنـا أو

عالمها ، فالروائى ههنا (يحكى ما يحدث ولا يحدث ما يحكى) ؛ كما يتم فى السرد ، أو فى الوسيلة المعتمدة على الإيحاء دون التصريح .

أما فيما يتعلق بمبدأ التوزيع ، فالوصف الفيزيقى موزع بين آليات السرد فلن تجد صفات متجمعة تعطيك صورة موصوفة عن الجسد ، ولكنها تأتيك عبر الأحداث ، ففى سلمى الأسوانية تأتى شخصية حسب الله " فى حوالى الأربعين من عمره طويل القامة ، متين البنيان .. جميل ملامح الوجه " (١٨) .

وبعد الإيغال فى الأحداث تأتى بقية السمات الجسمانية ، فيكتمل الوصف الفيزيقى لـ حسب الله " قامته المديدة المنصوبة كـالرمح ، صدره العريض ، وملامح وجه السمراء المتناسقة " (١٩) .

١ - الطابع الإيحائى :

البعد الجسمانى تحقيقا لهذا الطابع ، لايقدم الملامح الجسمانية عبر الوصف فقط ، لكنه وصف يتخلل السرد ، فهو لا يخبر عن بعد فيزيقى لشخصية تخلقت وسبقت المعنى ، ولكنها شخصية تتخلق ونراها فى طور الإنشاء ، والسرد هنا هو المسئول عن تقديم الجسد ، وإذا كان السرد هو فعل روائى ، فإن هذا السرد أداة للحركة ، تلك الحركة التى ترصد الشخصية ، فتظهر فعلها إبان حركتها الدالة على بعدها الفيزيقى وبقوة الفعل أو الحركة تنبئ عن قوة الجسد أو ضعفه ... ، ولأن السرد هو العماد الأساسى للقص أو الحكاية ، أو هو جملة كبيرة كما يقول رولان بارت (٢٠) ، ولأنه أيضا لا يتمايز بدرجة كبيرة عن الوصف ، وفى هذه الحالة يبدو الوصف غير منفصل عن السرد ، فهما يتظافران لإبراز ما يوحى به البعد الفيزيقى .

فالجمل السردية تحل محل الوصف ، كما نرى فى الأرض حيث يبدو عبد الهادى بطلها : " يدور حول نفسه ويقرع عصا زميله ، ثم يرفد ، ويقوم ، ويلف ، ويتلوى " (٢١) ، ثم هو " الذى ظل يلعب العصا ، ويقفز ، ويرفد ، ويقوم ، ويدور " (٢٢)يبدو رشيقا توحى الأفعال السابقة بما كان عليه جسده ، وبنفس الطريقة تقدم أعضاء الجسد تقدم أعضاء الجسد وبقية تفصيلاته : " عصاه تقرع الأرض بعنف ، فتثير الدوى فى الصمت الحالك وغبارا كحبات الظلام(٢٣) .

- " وأمسك بعصاه وهزها فى الفضاء " (٢٤) .
- " عصاه تحرك صمت الظلام " (٢٥) .
- " دا بعون الله يابنى ، يضرب الهندزة كلها .. يسوقهم بالعصا " . (٢٦) .

إنها ملامح كنائية عن الشخصية ، فى إظهار تفاصيل الجسد من خلال قوة الأشياء التى يتعامل معها ، فالعصا قوتها هنا ليست قوة

ذاتية ، ولكنها قـوة ترجـع فى المقـام الأول إلى قـوة حاملـها ومستخدمها ، يقول صلاح بوجاه : " والشئ يبدو دوما مضافا إلى الشخصية دائما فى فلكها ، فهو لا يوجد بكيفية مستقلة ، تمكن من أن يكون فاعلا فى الأحداث بمعزل عن الذات البشرية التى تسنده ، إن الشخصيات هى التى تكسب الأشياء (معناها) النهائى ، فهـى التى تدركها وتتصرف فيها وتتبادلها فيما بينها " . (٢٧) والأشـياء ههنا ليس لها الوجود المنفصل ، فهى توجد حيث يوجد الإنسان ، وهو يوجدها أو يبتكرها لحاجة ملحة تعضد وجوده ، وتكون دليلا عليه وتعينه على ان يحيا أو يتحرك .

والأنا الجسمانى يظهر من خلال علاقته بالأشـياء المتحركـة ، والتى تعبر حركتها عن وجود الجسد ، فهو القوة الدافعة أو المحركة ، وحيث يمنح السرد الفرصة للقيام بدوره فى إبراز الحركة فطول " عبد الهادى " بطل الرواية يبدو من خلال الشمروخ " يمسك بيـده الشمروخ الطويل ذا الشهرة الواسـعة بين هواة لعـب العصا " (٢٨) .

ومشهد المعركة الواقعة إثر الإختلاف على المياه فى " الأرض " يسرد موحيا بمظاهر قوة الجسد وظهور الأنا الجسمانى :

أطلق عبد الهادى صيحة غضب واسـتنكار ففهقـه ديـاب بشماتة وقال ساخرا – عامل دكر وناصح فوى اهى مرة وقفت لك الساقية ، ودون أن يشعر عبد الهادى هو بكفه على وجـه ديـاب ورنت الصفعة حامية تطلق الشرر ، وارتجف دياب وترنح واهتزت الفأس فى يده لحظة ، ثم هوى بها فجأة على رأس عبـد الهـادى ، وتلقى عبد الهادى بيد ثابتة عصا الفأس الهاوية عليه قبل أن تفلـق رأسه بحدها الصلب اللامع ، وفى سرعة خاطفة مفاجئـة ارتفعـت العصى ، وصرخت النساء ، وجرى عبد الهـادى إلى السـاقية ، فانتزع منها العمود الخشبى الغليظ الذى تـربط إليـه البـهائم فى الساقية ، وعاد عبد الهادى يحمل العمود المربع الـثقيل بيديـه ويخـبط بها الرءوس " (٢٩) .

وعلى المستوى الجماعى تأتى الصورة المشهدية لتظهر الفردى من خلال الجسمانى ، ففى الأرض يصف الروائى الفلاحين بقوله : " كانوا كلهم يسندون بعضهم حين تقلق الأرجل ، وكانوا كلـهم يشجعون بعضهم وأيديهم جميعا تحت بطن الجاموسة يحاولون دفعها بكل ما يملكون فى أجسادهم من قوة .. والرجال ما زالوا يتصايحون ويتساندون من داخل البئر والأيدى كلها تحت بطن الجاموسة تحاول رفعها بلا تفكير فى الفشل ، وأخيرا رفعت الجاموسة علـى أيـدى الرجال " (٣٠) .

الشخصية – الأنا – ههنا تسعى لإثبات وجودها عن طريـق قوة العمل ، ربما الوحيدة التى تملكها والمؤسسة على قوة الجسـد

الذى تملكه ، والذى يتمثل فى تجارب الشخصية ووعيها ، وحيا ا ، القوة الجسمانية تكون وسيلة لإثبات الذات عبر أليا ا وتفاعلها مع مجتمعها ، فحركة الجسم تؤثر بشكل فعال فى الإدراك والمعرفـة ، والصورة الكلية المتبلورة هنا تفرض نفسها بقوة الجسد الذى يعتمد على قوة الجسد فى الإنتاج وإثبات الوجود .

وعلاقة الفلاح بالأرض – سبب وجوده – علاقة قوامها جسد قادر على أن تظل العلاقة بعيدة عن التوتر ، وتبقى سـوية مـا دام يحكمها العمل ، فالعمل كما يقول آدم سميث : " كم لا تتغير قيمته ولذلك فهو وحده أضبط المقاييس " (٣١) والجسد يكون أيضـا وسيلة أو أداة للتواصل مع الآخر ، حيث تكون مفردات الجسـد العضوية بمثابة آلات تساعد على إدراك الأخر استقبالا وإرسالا ، ويكون الجسد فى بعض حالاته الحياتية كائنا موجودا تقـوم عليـه الحياة .

يقول لوبروتون : " فالجسد إن لم يكن الإنسان كله هو فى نظر ديكارت آلة ، إن الإنسان فى إثر الـ Gogito يبدو بشـكل جهاز آلى تحركه الروح " (٣٢) .

وتتبع جسد الفلاح فى حركته وتفاصيله ، يكشف كيف يلعب الجسد دوره التواصلى والإدراكىللأشياء ، ومع الأشياء من خلال الخواص التى يملكها الجسد ، ففى الأرض : " عبد الهادى يغـوص بقدميه العاريتين فى ماء القناة الصغيرة التى تنحدر من تحت الجسر ، ويهوى بفأسه على قاع القناة ، ثم يزيح طينها ليمهد الطريق للماء خلال حقل الأذرة (٣٣) ، ويكشف الجسد هنا عن حركة كلية ، وإن بدت اعضاء معينة فى حالة حركة فإ ـا لا تتحـرك بشـكل منفصل بل مجتمع ، وتترتب حركة عضو وتنبنى على حركة عضـو آخر ، فحركة القدم يتبعها حركة اليد التى تتضح فاعليتها أكثـر عند الفلاح ، فقوة اليدين هى أكثر القوة ظهورا عند مـن يعتمـد عمله على الفأس وغيرها من الأدوات التى تحتاج إلى يد أقوى منها لإستخدامها بشكل سوى وفعال " غير بعيد منه كان فلاح آخـر يهوى بفأسه على الأرض ليفسح طريقا للميـاه " (٣٤) . وكـان دياب يقطع بيديه مروى لحقله " (٣٥) .

" وهنا وهناك فى حوض الجسر تناثر الفلاحون أنصاف عراة ، القامات منحنية على الأرض ، والأيدى تـدفع بـه فى حمـاس إلى الحقول العطشانة " (٣٦) .

حركة اليد ههنا مجازية من خلال اليد التى لا تعمـل بشـكل منفصل ، وحركة الجسد تيسر حركة اليد وتقر ا للقيام بالفعل . ، ووجد عبد الهادى ماءه يجرى متلكأ فى القناة ولاحظ أنه قليـل لا يكاد يكفى حاجة حقله ، ورفع رأسه وفتح صدره ، ووضع يديـه

فى خصره ونظر إل السماء .. ومشى عبد الهادى إلى الساقية ليتبين السر فى قلة الماء " (٣٧) .

والحركة المستمرة تداوم على ظهور الجسد :

" وانتصب دياب ، وشد جسمه ووضع الفأس على كتفـه ، وأقسم بصوت مرتفع أن يقطع ماء القناة بالفأس ، وعلـى مـن لا يعجبه هذا العمل أن يشرب من ماء البحر أو من البرك ، وجـرى دياب بلا تفكير إلى الجسر وبلا كلمة هوى دياب بفأسه على حافة القناة ، فقطع منها جزءا كبيرا وطوح بطينه إلى بعيد فتدفق الماء كله إلى حقل دياب وجاره " (٣٨) .

انتصاب الجسم وشدة حركة مساعدة تتراتب عليها سـهولة حركة اليد والقيام بفعلها ، فاليد التى هوت بالفأس لم تكن لتقـوم بهذه الحركة حال وجود الجسم فى وضـعه الأول ، دون حركتـه الممتدة إلى مكان فعل اليد ، ولأننا فى الفضاء الروائى إزاء صـورة فنية ولسنا أمام صورة نراها فى الواقع ، يظهرالسـرد والوصـف حركة اليد وفعلها وعملها فى صورة مجازية ، فيكون أثر فعل اليـد مطلقا ليعبر عنها كعلاقة آلية بين الأثر والأداة .

" وثمة حركة دانية فى الحقول تنغمها خشخشة أعواد الذرة ، وصوت الشراشر والمناجل ودبيب أقدام وأكف تطلس مسـاحات عارية من الأرض تكوم عليها قناديل الفـرد ، ثم تـدب الأقـدام والهراوات على هذه القناديل لتخليص الحبوب منها ، بينما النساء يستدبرون الريح ويذرين ، وكل طفل يمد يده إلى ظهره وصدره من خلال تقويرة الجلباب الأزرق ليهرش وينفض من جلده الملتـهب ذرات القيشة المتسربة إليه " (٣٩) ، " ثم وقف مرة واحدة وامسك بذراع عبد الهادى بقوة " (٤٠) ؛ " ورفع ذيل جلبابه ومسح بـه عرق وجهه " (٤١) . " ومر على أخيه دياب وهو يعزق القطن فى الحقل بحوض الترعة " (٤٢) . "وضرب عبد الهادى الأرض بعصاه " (٤٣) . إن صوت الشراشر والهراوات والتذرية وإمساك الذراع بقوة ناتجة عنه ، وإشارة لوجوده الفعال ذلك الوجود الذى تترتب عليه تفاصيل وجود الشخصية جسديا ....

وتكون حركة فاصلة وحاسمة ، وتعنى بها الحركة الإرادية التى تأتى فى لحظة معينة لتنافى الحركة السابقة المصوبة ، المحكومة بإرادة الجسد ، والشخصية ، " ودون أن يشعر عبد الهادى هوى بكفه على وجـه دياب ورنت الصفعة حامية تطق الشرر " (٤٤) . " وارتجف دياب وترنح واهتزت الفأس فى يده لحظة ، ثم هوى بها على رأس عبـد الهادى ، وتلقى عبدالهادى بيد ثابتة عصا الفأس الهاوية عليه قبل أن تفلق رأسه بحدها الصلب اللامع ، وفى سرعة خاطفـة ومفاجئـة ارتفعت العصى وصرخت النساء وجرى عبد الهادى إلى الساقية ، وانتزع منها العمود الخشبى الغليظ الذى تربط إليه البهائم فى مدار

تلقى الساقية ، وعاد عبد الهادى يحمل العمود المربع الثقيل بيديـه ويخبط به الرءوس دون أن يرى ما أمامه ودون أن رى ماذا يفعل ، وفى تلك اللحظات لم يكن أحد يدرى ما يفعل " (٤٥) الحركة الا إرادية هنا جاءت لتضع حدا فاصلا عما قبلها ، ولتكون اليـد فى حركتها الفاعلة أداة لحسم الأمور ، بغض النظر – إلى وقت ما – عما نتج عن هذا الفصل وهذهالحركة ، ولتكون دليلا قائما علـى قيمة الجسد بصورته الكلية ، أو ا ازية تلك القيمة التى تكون من أبرز ملامح الشخصية الفلاحية ،وترفع من قيمة الجسد كدليل على الوجود ، وكذلك تبدو مانحة لصاحبها قيمة الوجـود والمكانـة ، وليس من قبيل الصدفة أن لا نرى روايات الفلاح مقطوع اليد أو مصابا بخلل عضوى فى أطرافه عموما ، فالجسد كإطار يأتى صحيحا سليما ويأتى الخلل فى الباطن خللا لا يرى، ولا يمثل إخلالا بالكمال الجسمانى الظاهر ، وذلك الكمال يعد تأهيلا للفلاح للقيام بعملـه الذى تقوم عليه علاقته بالأرض ، وذلك العمل ، وتلـك العلاقـة اللذان يمثلان بعدا آخر لشخصية الفلاح نعنى البعد الاجتماعى .

جسمانيا تنقسم صورة الفلاح فى الرواية إلى :

أ – صورة مستوية الملامح ، حيث الملامح مألوفة وعاديـة ، وتنسحب على معظم الأشخاص فى كل الروايات .

ب- صورة غير مستوية الملامح ، ملامحها شاذة فـى القرموط " زوج ياسين العجوز، الذى أطلقت عليه اهل القرية هذا الإسـم لبروز شفتيه العريضتين وأنفه المفلطح فـوق الشـوارب الفضـية الطويلة " (٤٦) ، جسمه المكعبر القصـير (٤٧) ، ولكـن هـذا التصوير الشاذ لا يقترب من اليد ، لذا يعد انحراف ملامح الجسـد المألوف هامشيا لا يخل بالأعضاء الأساسية المطلوبـة : " فـى العرافى الأطرش الذى لا يسمع ولا يتكلم ، وكل صلته بالحيـاة عينـان حادتان سريعتان يعرف ما الكلمات ، وهى تتكور على الشفاة (٤٨) ، حتى هذا عندما أصيب بعاهة لم تكن لتمنعه من أداء عملـه ......

ويكشف هذا عن ثنائية مهمة تتبلور فى الجسد / اليـد – اليـد / الجسد .

فالجسد الذى يرسم ويوصف فى كليته ، ويختزل ليظهر فى عضـو واحد من أعضائه ، عضو فعال يعبر عن هذه الكلية ، وينبئ عـن سلامتها وصحتها ثم هو لا ينفصل عن هذه الكلية ، بـل يحـرك الجسد تبعا لحركته ، تلك الحركة المتعددة الصور التى مـن شـأ ا إظهار الذات ، والكشف عن فاعليتها ، وإظهارها مختزلة فى عضـو واحد ، تنتضح فى :

١- الجسد / اليد الثائرة ...

يثور الجسد لمؤثر خارجى ، فتكون اليد هـى أقـرب الوسـائل ، وأكثرها تعبيرا عن الثورة ، وتكون حركتها كاشفة عن الجسد .

- فعندما ثار محمد ابو سويلم لضرب الجنود لـه أمـام ابنتـه " ارتفعت يداه وتشنجت كفاه حول رقبة الصول المتدلية الشحم كرقبة الثور (٤٩) .
- لما ثار عبد الهادى " هوى بكفه على وجه دياب " (٥٠) .
- وغانم عندما غضب " سفخ الواد الخواجة كف كاد يوقعه مـن طوله يرطن بالسبعة ألسن " (٥١) .

٢- الجسد / اليد المفتاح .....

الجسد هنا يلعب دور الركيزة المادية ، والفاعلـة فى نطـاق الممارسات الاجتماعية ، واليد ههنا مفتاح التواصل التبـادلى بـين الأفراد ، هذا التواصل محكوم بحركة اليد " أهلا بشيخ العريان فرد عليه الشيخ محارب وهو يقف له : " أهلا حسب الله وتصافحا بقوة " (٥٢) .

ثم إن حركة اليد مفتاح لمسام الجسـد ، ولإحـداث تغـير بيولوجى ، وهى صورة قديمة نستعير لإظهارها ما عبر عنه الشـاعر الأموى أبو صخر الهذلى ، الذى أظهر نتيجة ملامسته ليد حبيبته :

تاكد يدى تندى إذا لمستها   وتنبت على أطرافها الورق الخضر .

وأحمد سلطان حين يواجه " لنده " ويوشك فعل التواصل أن يتم ، فإن لنده " وجدت أن خير ما تفعله أن تمد يدها هى الخرى وتسلم عليه ، ولحظة واحدة هى التى استغرقها ا لسلام ولكن أى لحظة ، " يد أحمد سلطان بأصابعها الكبيرة الجامدة ا ربة ذات الشعر ، يـد تعرف كيف تطمئن البنت البنوت ، وتأخذها بأن تؤكد لها أت أخر ما تريده هو أن تأخذها ، يده هذه تمتد وتحتوى يد لنده ، اليد البضة الطرية المرتجفة ذات الأصابع الطويلة ، يد الثمرة التى نضجت على شجر ا ، وبقيت ناضجة حتى كاد يفوت أوا ا ، ناضجة تكاد من نضجها أن تسقط من تلقاء نفسها ، ودون أن يمسها أحد ، يد مـا إن التقت ا يد أحمد سلطان حتى أحست فيها أرض الواقع الصلبة ، لحظة واحدة استغرقها السلام ، ولكنها جعلتراحة كـف لنـده الصغيرة تنضح عرقا كثيرا كثيرا إلى درجة أ ا حين سحبت يدها من يده تساقط من راحتها سيل من القطرات " (٥٣) .

تعددت ههنا أدوار اليد وأفعالها ، بالتالى فاعليتها فهـى أداة التواصل / مفتاح الجسد الذى كشف من خلاله ملامح الشخصية المختزلة فى يد وصلت – مجازا – لأن تعرف ، وأن تطمـئن ، وأن تفك شفرة جسد المرأة الذى كان ثمرة ناضجة .

إن كثافة اللغة وفنية الروائى فى استخدامها جعلت لليد دور القائم بالبناء السردى حتى يمكن القول أن يد أحمد سلطان كشفت عنه فى لحظة تجمعت فيها كل أبعاد الشخصية ، فمن يريد التعرف على أحمد سلطان فليتعمق فى لغة النص السابق الذى يأتى بمثابة بيت القصيد بالنسبة للشخصية عبر اليد التى مثلت البعد الجسدى (الأصابع الكبيرة الجامدة ذات الشعر) والبعد الاجتماعى (الدربة – تعرف) / الخبرة المعرفة) ، والنفسى (تريد – تطمئن) (الإرادة – هدوء النفس) فهنا تكون اليد مفتاحا لجسد / المكان عبر زمنية الحدث السريعة التى توحى بسرعة الفعل الجسدى / اليدوى ، مما دل على قوة المفتاح ، وحسن قيامه بعمله ، وحسن استخدامه الاستخدام الأمثل .

٢- الجسد / اليد العاملة :

تكون اليد إشارة للجسد فى حالة العمل " يهوى بفأسه على قاع القناة ثم يزيح طينها بيده ليمهد الطريق للماء – الأيدى تدفع به إلى الحقول العطشانه – يهوى بفأسه على الأرض ليفح طريقا للمياه – دياب يقطع بيده مروى لحقله " (٥٤) .

العمل يقوم عليه كيان الإنسان عامة والفلاح خاصة ، فالإنسان قد يستخدم فى عمله عضوا جسمانيا غير اليد فى حين تكون اليد عند الفلاح أداة للعمل ، يقول جمال حمدان : " فى بيئة زراعية يد الفلاح فيها هى أداة الحياة " (٥٥) .

والرواية حين تسلط الضوء على عضو من أعضاء الجسد ، فهى تستخدم شريحة تدل على قوة الجسد وعلى بنيانه تماما كما أن تحليل نقطة دم يكشف الجزء فيها عن الكل ، ولكنه إعادة لأداة لها فاعليتها فى تكوين الشخصية ، وفى الإشارة إلى دور الجسد فى اجتماعيته إذ هو عند لوبروتون : " الرابط للإنسان مع كل الطاقات المرئية التى تجوب العالم " (٥٦) .

وكما يقول هنرى عيوط : " شغل مادى وعمل جسم بل عمل كل الجسم " (٥٧) .

ثانيا البعد الاجتماعى والنفسى :

لا يخلق الروائى شخصية مجردة من عوامل الحياة زمانا ومكانا ، ولا من واقعها وجنسها البشرى ، فعمق الشخص فى إطاره النموذجى الإنسانى ، يقاس بمدى ارتباطه وتكيفه وعلاقته بالآخرين .

وعليه فخلق الشخصية يأتى فى إطار شبكة من العلاقات من شأنها أن تجعل هذه الشخصية تتخذ طريقها نحو الوضوح وظهور معالمها المميزة ، فالشخص ما هو إلا كائن اجتماعى لا يستطيع أن يظهر فى عزلة عن زمانه ومكانه أو الآخرين ، يقول سوليفان : " إن

الشخصية لا تفصح عن نفسها إلا من خلال سلوك الشخص فى علاقته مع فرد آخر أو أكثر " (٥٨) .

وعلى المستوى الفنى ؛ فإنه أيا كانت الوسيلة الفنية التى يتخذها الروائى تجاه شخصيته والشبكة الاجتماعية التى يضعها فيها فإنها فى كل الحالات تمنح الشخصية كيانها ووسطها الاجتماعى ، وقد يلجأ الروائى مثلا إلى أن يتخذ شخصية ثانوية يمنحها دور البطولة الثانية ، لتكون بمثابة الجهاز الإعلامى عن البطل أو يكون مع غيره مجموعة من وجهات النظر ، أو الميكروسكوبات الراصدة لحركة الشخصية حتى تغدو مرئية بعيون الآخرين .

هل يمكن القول بأن الشخصية الروائية بناء مميز يتضح تميزه من خلال التقائه مع الأبنية الأخرى أو تنافره معها ، ومن ثم يمكن رؤية الأشخاص فى تفاعلهم وصراعهم الحياتى المشكل لاجتماعيتهم التى تأتى بدورها بناء اجتماعيا لازما من شأنه أن يكون الوسط الفيزيقى لكل فرد من أفراده . وتكون دراسة فرد واحد أو مجموعة أفراد عبارة عن شريحة جزئية دالة على كلها .

إذن فالشخصية الروائية تضاهى المجتمع فى حالات انفتاحه ، واستيعابه لما من شأنه أن يثريه ويجعله متاحا للتعرف عليه .

والمجتمع فى المقام الأول بنية مكانية يكون ارتباط أفراده بالمكان عاملا أساسيا فى تكونه ، لذا فإن دراسة اجتماعية الفلاح تبدو فى أكبر مظهر من مظاهر هذه الاجتماعية " المكان " .

الهوامـــــــش

****

(١) جون هالبرين ، نظرية الرواية ، ترجمة : محى الدين صبحى ، دمشـق ١٩٨١ ، ص ١٤ .

(٢) رينية بويلوسيف ، آراء فى الرواية نقلا عن تاريخ الرواية الحديثة ، ص ٢٥٢ .

(٣) حيث صنفت حسب موقعها من الأحداث وقدرتها على العمل فهـى (بسـيطة أو نامية) أو هى (سلبية أو إيجابية) ، وتبعا لفرديتها ونموذجيتها ، فهى (فردية أو نموذجية) .

(٤) أدوين موير ، بناء الرواية ، ترجمة ؛ إبراهيم الصيرفى ، القاهرة ١٩٦٥ ، ص ٢١ .

(٥) انظر : فلاديمير بروب ، مورفولوجيا الحكاية الخرافية ، ترجمة : أبو بكر أحمد باقادر ، وأحمد عبد الرحيم نصر ، النادى الأدبى الثقافى بجدة ط١ ، ١٩٨٩ ، ص ١٧٢ ومـا بعدها .

(٦) د . أحمد محمد عبد الخالق ، الأبعاد الأساسية للشخصية ، دار المعرفـة الجامعيـة ١٩٨٣ ص ١٩٧ .

(٧) الجرجانى ، كتاب التعريفات ، المطبعة المحمدية المصرية ١٣٢١ هـ ص ٣١ .

(٨) رينيه ويلك واستر وارين ، نظرية الأدب ، ترجمة : محى الدين صـبحى ، المجلـس الأعلى للفنون ، دمشق ١٩٧٢ ، ص ٣٧ .

(٩) دافيد لوبروتون ، انتربولوجيا الجسد والحداثة ، ترجمة : محمد عـرب صاصـيلا ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٩٣ ، ص ٧ .

(١٠) د . حبيب الشارونى ، فكرة الجسم فى الفلسفة الوجودية ، ط ٢ ، ١٩٨٤ ، ص ٢٣٧ وقد استخدمنا اللفظين (الجسم والجسد) للدلالة على معنى واحد وذلك اعتمادا على المعنى المعجمى ، حيث ورد فى القاموس المحيط الجســم " البـدن أو الأعضـاء " ، والجسد محركة جسم الإنسان ، وفى تعريفات الجرجانى الجسم جوهر قابل للأبعاد الثلاثة ، وقيل الجسم هو المركب المؤلف من الجوهر والجسد كل روح تمثـل بتصـرف الخيـال ،منفصل وظهر فى الجسم ، ص ٥٢ .

(١١) ألان روب جرييه ، نحو رواية جديدة ، ترجمة مصطفى إبـراهيم مصـطفى ، دار المعارف د . ت ص ١٦٦ .

١٢٠) محمد خليل قاسم ، الشمندورة ، دار الكتاب العربى ١٩٦٩ ص ٨ ، وتـدور أحداثها فى النوبة إبان بناء السد العالى و تهجير أهلها وعلاقة الفلاح بالأرض وتكشـف فى صورة حية تفاصيل المجتمع النوبى وخصائصه .

(١٣) الشمندورة ، ص ١٦ .

(١٤) الشمندورة ، ص ٤٦ .

(١٥) يوسف القعيد ، الحداد ، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب ط ٣ ١٩٨٧ ص ١٠ .

(١٦) د . سامى البندارى ، السراية ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشـر ١٩٧١ ، ص ١٠٤ .

(١٧) السراية ، ص ٥٧ .

(١٨) (١٩) عبد الوهاب الأسوانى ، سلمى الأسوانية ، الهيئة المصرية العامة للتـأليف والنشر ١٩٧٠ ، ص ٣٣ ، ٧٢ .

(٢٠) رولان بارت ، النقد البنيوى للحكاية ، ترجمة : انطون أبو زيد ، بـيروت ط١ ، ١٩٨٨ ، ص ٩٥ .

(٢١) عبد الرحمن الشرقاوى ، الأرض ، مكتبة غريب ، ص ٨٧ .

(٢٢) الأرض ، ص ٧٨ .

(٢٣ _ ٢٤) الأرض ، ص ٤٧ .

(٢٥) الأرض ، ص ٦٢ .

(٢٦) الأرض ، ص ٦٧ .

(٢٧) صلاح بوجاء ، الشئ بين الوظيفة والرمز ، بيروت ، المؤسسة الجامعية ، ط ١ ، ١٩٩٣ ، ص ٨٨ .

(٢٨) الأرض ص ٢٤ .

(٢٩) الأرض ص ١٦٨ .

(٣٠) الأرض ص ١٧١ – ١٧٢ .

(٣١) روبرت .ب . داونز ، كتب غيرت وجه العالم ، ترجمة أحمد صادق حمـدى ، دار القاهرة د . ت ، ص ٧٥ .

(٣٢) دافيد لوبروتون ، انثروبولوجيا الجسد والحداثة ، ص ٧٥ .

(٣٣ – ٣٥ – ٣٦) الأرض ، ص ١٦١ .

(٣٧) الأرض ، ص ١٦٢ .

(٣٨) الأرض ، ص ١٦٥ .

الشمندورة ، ص ٨٠ .

(٤٠) الأرض ، ص ١٧٨ .

(٤١) الأرض ، ص ١٤٥ .

(٤٢) الأرض ، ص ١٢٦ .

(٤٣) الأرض ، ص ٦٠ .

(٤٤) الأرض ، ١٦٧ .

(٤٥) الأرض ، ١٦٨ .

(٤٦) السراية ، ص ١١٣ .

(٤٧) السراية ، ص ٢١٠ .

(٤٨) عبد الحكيم قاسم ، أيام الإنسان السبعة ، الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٨ ، ص ١٢

(٥٠) الأرض ، ص ١٦٧ .

(٥١) الشرقاوى ، قلوب خالية الهيئة المصرية العامـة للكتـاب ١٩٨٦، ص ١١٥ ، والرواية تدور أحداثها فى إحدى قرى مصر الشمالية وتصور عاطفة الفلاح خلال تصوير الظروف الحياتية لأهل القرية .

(٥٢) سلمى الأٍسوانية ، ص ١١٥ .

(٥٣) يوسف إدريس ، الحرام ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٨ ، ص ١٨٠.

(٥٤) الأرض ، ص ١٦١ .

(٥٥) د . جمال حمدان ، شخصية مصر ، دار الهلال ، مايو ١٩٩٣ ، ص ١٨٠ .

(٥٦) دافيد لوبرتون ، انثروبولوجيا الجسد ، ص ٣١ .

(٥٧) هنرى عيوط ، الفلاحون ، ص ٦٣ .

(٥٨) ك . هول ، ج . ليندى، نظريات الشخصية ، ترجمة : د فرج أحمد فرج وآخرين ، القاهرة ١٩٧١ ،ن ص ٢٥٣ .

ب – المكان

فى العمل الروائى يلعب المكان دوره الذى لا ينكر ، فهو يؤسس أبعادا خفية للشخصية ، ويشارك بفاعلية فى خلق المعنى .. ويخطئ من يظن أن المكان مجرد مسرح للأحداث ، فهو بطل مشارك يصنع ا ال الحيوى للشخصية ، وتتماس وظيفته مع وظيفة الشخصية ، بل وتتداخل معها ، وقد تحول المكان إلى بطل فعل فى بعض النصوص .

ومكان الفلاح فى تشكلاته المختلفة عبر روايات الفلاح تسمى بالقرية ، تلك التسمية التى ترسم جغرافية متخيلة معالمها الأشجار ، والحقول ، والمصارف ، والحيوانات ، والأكواخ ، وغيرها من أشياء المكان ، وهو مكان متميز بما يضم من عناصر وينقسم إلى :

١- مكان واقعى متعين .   ٢- مكان متخيل .

أولا المكان الواقعى :

وهو المكان الموجود قبلا وتتصف ملامحه بالثبات ، ولا يتوقف تأثيره على الأشخاص الواقعيين ، بل له تأثيره على أحداث الرواية ، حيث لا يستطيع الكاتب أن يغير ملامحه أو يتجاوزها ، فهو يشير إليه اسما أحيانا أو ينطق منه حين يستلهم بعض ملامح المكانية ، ولكنه لا يغيرها وثبا ا هذا فى انتقالها من الواقع للفن الروائى من شأنه أن يكون إشارة تعمل على تحريك خيال القارئ إلى مكان ما له سمات من شأ ا أن تثبت الصورة المتخيلة فى ذهن القارئ مضاهاة لتثبتها فى الحياة الواقعية (١) .

والمكان هنا بمثابة البيئة بمعناها التأثيرى فى أبنائها ، وعلى الكاتب حيث يلزمه بمفردات اجتماعية معينة ، هى من خصائصالمكانالجغرافى ، والكاتب ليس بإمكانه التصرف فى جغرافية المكان (فلن يأتى فى الرواية الواقعية من يجعل من الدلتا مكانا فى جنوب مصر ولا من أسوان مدينة فى شمالها) فى حين له حرية التصرف حسب أسلوبه وفنيته فى المكان المتخيل ، إذ يرسم هندسته كما يشاء ، وكما تفرض عليه حركة الأحداث والأشخاص وعبر الرواية الفلاحية نجد هذا النوع من المكان ينقسم إلى :

أ – قرية الشمال (الدلتا) .

ب- قرية جنوبية (الصعيد) .

جـ _ قرية نوبية _ (جنوب الصعيد).

وهى أنواع من المكان قد يكون حضورها من خلال ملامح ، وصفات مكانية تشير ، وتتطابق مع مكا ا الواقعى ، وقد يختزل حضورها فى لافته توضع فى مدخل المكان أو عند احد أطرافه لتكون دليلا عليه .

والقرية مقارنة بالمدينة مكان له تميزه ، وخصوصيته فالقرية الواحدة ، وإن صغرت فى مقابل تشابه المدن مكان متميز عن غيره

من القرى ، حيث المكان فى تشكله الفطرى والعشوائى يخلق نوعـا منالجمال لا يوجد فى المدينة التى صنع هندستها واحد او مجموعة .

لقد شكل اختلاف المكان الروائى بسمته الجغرافية ، نوعا من التأثير المهم على الفلاح ، فالفلاح فى أرض الشرقاوى إذ يعيش فى قرية تقترب جغرافيا من القاهرة ، (العاصـمة المركزيـة وقلـب الأحداث النابض) فيكون نتيجة ، لهذا أن تفرز العاصمة قضـاياها على الفلاح الذى يعانى ممن ينازعه الأرض ، مصدر حياته الوحيـد حيث أيام ثورة ١٩١٩ وكانت الرجال تنطلق ، والقرية كلها تف

" يحيا العدل " والفلاحون يرددون :

" يا إنجليزى يا حرامى أصولى

خت شعيرى وقمحى وفولى ... " (٢) .

وما يقوم به الإقطاعى محمود بك فى "الأرض" تجاه الفلاحـين يتكرر بصورة أخرى فى" الفلاح" و" قلوب خالية" مع دخـول مؤثرات تاريخية أخرى تظهر الأثر الواضح لأفكار أخذت طريقهـا للفكر المصرى آنذاك كالاشتراكية وغيرها .

وصورة الإقطاعى صاحب النصيب الأكبر من الأرض لم توجد عند الشرقاوى فقط ، فهى منبثة عبر أعمال أخرى كـ "السراية " مثلا وهى أعمال تدور أحداثها فى قرى شمالية قريبة من القـاهرة ، وصورة الإقطاعى هذه تجعل الفلاح هامشا لصورة يتصدرها هـذا الذى يسعى لالتهام صغار الفلاحين ، ولكن الفلاح هنا ليس كفلاح العصر السابق ، فيما قبل بداية الخمسينيات ، فهو رافض لوضـعه ويسعى للانعتاق ، والثورة على حالته فيكون همـه وقضـيته ، أن يحمى نفسه من خلال حمايته لأرضه ، ويتصدى لم يفصم علاقته ا ، فالعلاقة بين الأرض والفلاح ، كما يحددها د . سيد حامد النساج : " علاقة تلازم ووجوب ، فالفلاح مرتبط بالأرض ارتباطا وثيقـا ، لأ ا المصدر الأساسى ، وربما الوحيد للقمة عيشـه ، ووجـوده ، وحيات هو وزوجـ ـ ـته ، وأولاده ، ومن هنا تتحـدد صـفته الفعالة " (٣) .

فى حين يكون تأثير المكان فى إطاره الجغرافى ، ذا تأثير واضح على التركيب الاجتماعى للفلاح فى بيئة أخرى مغايرة لبيئة الشمال ، يقول د . عبد الفتاح عثمان : " فالروايات التى تتخذ من صـعيد مصر مكانا لها ، تركز على أنواع من الصراع ، تتصل بـالعرض ، والأخذ بالثأر ، وتفشى الجهل ، والإيمان بالخرافات ، والاعتقاد فى الدجالين والمشعوذين " (٤) . ففى رواية " راوية " تحـول الحـدث الروائى إلى قضية دفاع عن الشرف وسعى الأبطال للثـأر ، ممـن اعتدى على راوية " فغراب الفلاح المسالم والذى يعيش فى قريـة (المسالمة) المعزولة عن غيرها من القرى ، وهى اسم علـى مسـمى يعيش شأنه شأن الكثير من أبناء القرية ، حيث يحركـه الشـرف

والثورة على من أجرم فى حقه ، كان هذا الإجرام محركا للجميع ، رغبة فى الانتقام للشرف . يقول الراوى : " شفى غراب غليله بعد أن أخذ بالثأر من غريمه ، فأقام مأتما حافلا لراوية ، وزهر شال العمامة ، ودخل الدار يتقبل تعازى المعزين فى ابنته " (٥) .

وتمتد القضية حتى روايات عبد الوهاب الأسوانى ، ففى رواية سلمى الأسوانية " يستدعى الوالد ابنه من أقصى شمال مصر ، ليتزوج من ابنة عمه (سلمى) التى تزوجها شاب من قبيلة أخرى، وادعى أنها غير عذراء وقد قامت قيامة القبيلة ، والراوى حين يكون عليه دور الإخبار ورواية الحدث ، ليس بعيدا أو منفصلا عنه ، فهو يشعر بذلك الخطر : " إن أسرتى يتهددها العار ولا سيما فى قرية ترقد فى الصعيد الأقصى، كقريتى لن تقوم لمثل هذه الأسرة قائمة...، ولن يهنأ لها عيش ، لن يستطيع احد من رجالها أن يرفع رأسه ، أو يخاطب أحدا ، او يغشى مجلسا ، ويل لرجال الأسرة من سفهاء الأسر والقبائل الأخرى ، وويل ثم ويل لنساء الأسرة من نساء القرية " (٦) . ويكون هذا الحدث هو عصب الرواية ، ومدار حكايتها إلى ان يكون حل القضية نهاية للأحداث ....، وفى : " وهبت العاصفة " تصور الرواية القضية من خلال : " مجتمع يفخر ويعتز بالعفة ويعتز بالأنساب ، حتى الأصول الأولى الوافدة من جزيرة العرب ، ويقرن العفة بالنسب ، حتى إذا فقدها إنسان فقد معها كل رأس ماله " (٧) .

والقضية فى احد الأشخاص – من (سبيل) إحدى القبائل – ضرب أحدهم من قبيلة (الخوالد) وتكون الضربة مشعلة للحدث ، "كل قبائل بلدنا سمعت ان واحدا من الخوالد " ضرب فكيف سنواجههم إذا لم نرد الضربة ؟ " . والخوالد تسعى لأن تثأر لشرفها ، فهى " لن تسكت عن ضرب ابنها مهما كانت الظروف والأحوال ، وإذا لم يحضر وفد من السبيل يعتذر عما حدث خلال عشرة أيام " (٨) .

وتستعد القبيلة للقتال وتأتى الأحداث جلها حول هذه الإشكالية الاجتماعية التى تستمر حتى نهاية الرواية مع انتهاء المشكلة التى توقفت لها آليات الحياة إلى أن عادت الأمور إلى نصابها ، فعادت الحياة إلى طبيعتها " انتهى كل مظهر من مظاهر القتال فى النجع ، ذهب الجميع للحقول ، ولم يبق فى النجع غير الكبار فى السن ، أو من ينوب أبناؤهم عنهم " (٩) .

فالروائى حين ابتعد بأحداثه وأشخاصه عن العاصمة المركزية ، ابتعد تبعا لذلك عن تأثير آليات وإفرازات هذه العاصمة فى حين كان اقتراب القرى الشمالية من القاهرة ، باعثا على تجسيد صورة مخيفة للفلاح عن المدينة عموما ، فكل مدينة رمز للقاهرة وفلاحو الشمال

" مثلث المدينة دائما بالقياس إليهم سنوات طوالا من السيطرة ، والرعب والسلطة الغاشمة كل شىء رهيب جاءهم من المدينة ، أوامر السخرة فى الزمن الماضى والضربات ، ونزع الأرض ، والسجن أيضا فى المدينة (١٠) فالمدينة موطن الحكومة ، ومقر السلطة ، ومكان الغياب ، والنفى ، والفقد حيث الذى يذهب لا يعود " فالرجال الذين يغيبون هكذا فى عاصمة الإقليم لا يعودون فى اليوم نفسه يبيتون فى السجن ، هكذا تعلمت القرية " (١١) .

لذا فهم يتحاشون أن يكون لهم ذكر فى المدينة ، وأن يظلوا بالنسبة لها مجهولين غير معروفين ، فمجرد معرفة المدينة لأسمائهم ، معناه العاقبة الوخيمة

" فالقرية تعرف بتجربتها أن الحكومة حين تكتب اسم رجل فى ورقها فهو لا سلامة له أبدا " (١٢) .

إن حضور المدينة القوى عند فلاح الشمال يقابله غياب وانمحاء هذا الحضور عند فلاح الجنوب ، حيث لا حضور للمدينة بصورها السلطوية ، التى تكاد أن تكون تافهة لذات الفلاح ، لذا فهو حرصا على وجوده وسلامته ، عليه أن يتلافاها بقدر الإمكان ... ففى الجنوب يتبلور المكان فى إشارياته الجغرافية ، وملامحه الطبوغرافية غير ملامح خاصة من أهمها النيل بحضوره الواضح ، ذلك الحضور الذى يقابل حضور المدينة شمالا ، لكن حضور النيل هنا حضور يمنح الذات الإنسانية ، إذا يشدها فى الفاعلية وفى حرصها على الحياة ، بل هو الحياة ، جاء على لسان أحد أبطال الشمندورة :

" النيل هو الحياة صاخبة أبد الدهر ، ناعمة على مر الزمن ، فالنيل والهواء والشمس ، وعرق الجباة يحول التراب الأصفر الكالح إلى خضرة مخملية باسمة ، وعلى ضفتيه فى قريتنا نصلى لله فاطر السموات والأرض ، ولكنهم فى نفس الوقت يعبدون النيل عن حب ، ويتقربون إليه عن خوف يطغى ، ويتغنون بقوته وينشدون مزاميره حين يهب الحياة ، فلم يكن فى مقدورى حينذاك أن أصدق أن هناك من يستطيعون العيش فى بقاع ثانية ، لايسيل النيل فى نجوعها ، ولا أن أتصور أن فى مقدور الناس فى الصحراء أن يتزوجوا دون أن يطهرهم النيل من آثامهم " (١٣) .

ثم هو ماديا يلعب دور محدد المكان ، ذلك التحديد الذى يضاد التيه ، ويحد منه ويجعل للمكان خصوصيته وواقعيته الجغرافية ، " ينتهى الليل ويشحب لقمر ليختفى خلف التلال الغربية أو يغوص فى مياه النيل " (١٤) .

" جزيرة كبيرة يحيطها النيل من جهاتها الأربع " (١٥) .

" سكان الجزيرة لا يعترفون أن بلدهم مجرد جزيرة ، تتوسط ر النيل " (١٦) ويمتد الفعل الجغرافى للنيل إلى أن يكون المحافظ

على التمايز : " وموقع الجزيرة الجغرافى له أهميته وخطره ، فهى تجاور خمس قرى ، وإن فصلها عنها النيل " (١٧) .

إن قرى الجنوب كلها تقريبا من النيل ، بعيدة عن المدينة ، فالقرية الجنوبية يحتويها النيل فى نأيها وبعدها ، فهى : " فى أعماق الصعيد حيث لا تصل القطارات ، ولا السيارات وإنما يصل الناس إليها على ظهر الدواب ، أو سعيا على الأقدام بعد أن يخترقوا فيافى ومزارع وغابات من النخيل ، ثم يعبروا النيل ويتوغلوا فى طرق ملتوية وعرة المسالك ، إلى أن ينتهوا عند حدود القرية " (١٨) .

وهذا القرب يجعلها ملتصقة به ، فلا يمثل لها فحسب مصدرا للمياه ، بل يتداخل فى كيانها ويشكل جمالياتها : (وافعيا القرى الشمالية أكثر عددا واتساعا من القرى الجنوبية التى تتحكم الصحراء الغربية والشرقية فى اتساعها) حيث يكون هذا التشكيل الجمالى ممثلا فى واقع القرية التى تحفها الصحراء ، فتخلف فيها جمال التقاء الأضداد ، وتشكل الصحراء منبتا هاما للنخيل الذى يقوم بدر المظهر للجمال النابع من التباين والاختلاف ، ويكون علامة على المكان ، " أحذف النخل من بلدنا تصبح لا شئ (١٩) ؛ ويكون النخل مفردة فى منظومة جماليات المكان ، تلك الجمالية التى تدخلت فى تسمية القرية الجنوبية بـ (النجع)فاللفظ قبل ان تدخل عليه إيتمولوجيا العامة ، اسم مكان على وزن مفعل من نجع او نجعة أو منتدع من الفعل انتجع ، فكل مشتقاب مادة (ن ج ع) تقدم دلالة على جمال المكان ، وعذوبة مائه ، ذلك النمير العذب ، ودلالة على الكل والمكان المريح ، فى مقابل تسمية القرية الشمالية (كفر) وهو لفظ يدل ما بعد عن الناس من الأرض او الأرض المستوية أو الغطاء والستر او القرية الصغيرة kfar hamlet(٢٠) .

الفلاح الشمالى الذى انفصل عن النيل – فليست علاقته به مباشرة – واقترب من المدينة مقر الحكم الإقطاعى ، وجعل هذا الحاكم متحكما فى المياه التى يعدالنهر مصدرها الأول ، والوحيد ، فأصبح هذا المتحكم : " همزة الوصل بين الفلاح والنهر ، اى أن الفلاح لا يتعامل مع الماء مباضشرة ، وإنما من خلال الحاكم " (٢١) .

فدورة المياة التى تقل عن عشرة أيام إلى خمسة بأوامر الحكومة ، جعل القرية الشمالية " لا تستطيع أن تفكر طويلا فى شىء غير المياه ، الذى منعته الحكومة " (٢٢) . ونشر الشعور لاظلم بين الفلاحين إذاء حقهم المهضوم ،والذى يتحول إلى جريمة " فالرى فى غير مواعيده يعتبر عند الحكام سرقة للماء .." وإن اللوائح والقوانين

وشئون الضبط والربط تعتبر الرى فى غير المواعيد المحـددة جريمـة .... ، جريمة سرقة " (٢٣) .

ب – مكان متخيل :

إن الروائى الذى يستخدم مادة من الكلمات ، حين يشرع فى رسم شخصية أو الحديث عنها بلغة الحكى ، فإنه لا يجعلها فى صورة مجردة ، إذا هى ليست شخصية تجريدية فنية ، أو زئبقية لا يمكن الإمساك ا ، أو الإنصات لصو ا لأ ا لم ترسخ أو لم يصبح لها واقعيتـها أو كيا ا المميز والقادر على ان يجعلها تعيش بيننا ، ونتفاعل معهـا ، ولكنه حين يخلقها يضعها فى إطار عالم خاص ، مكانى بالدرجة الولى ، ويصبح المكان هنا مؤسسا للحدث ، ومن ثم لشخصية التى تبدو متأثرة بالمكان الذى تأسس من خلاله ملامحها ، وذلك حين يكـون دور المكان اعمق بكثير من كونه مجرد ديكور ، فالروائى لا يختـار كلماته ولا يتستخدم مادته اللغوية اعتباطا ، وعلينا –بوصفنا متلقين – التنبه لدور الألفاظ التى تحدد ملامح المكان ، وتصـف أشـياءه وديكوره ، فهى تؤسس مجموعة من الدوال التى تؤدى إلى إنتـاج دلالات مهمة فى سياق النص المقروء ، يقول بيـار غـيرو : " إن الدلالة هى القضية التى يتم خلالها ربط الشئ ،والكائن ،والمفهوم ، والحدث بعلامة قابلة لأن توحى ا ، وإن الدال هنا وهى الكلمات التى تشكل العالم التخيلى ، وهو الوصف والمدلول ، هـو العـالم الخيالى الذى يخلق فى ذهن القارئ " (٢٣) بذا نملك النسيج اللفظى ونستقصى إشارياته للوصول لما من شأنه أن يكون دالا على المكان عبر وصفه وبالتالى إنتاج المعنى ، ويرى حميد الحمدانى أن : " المكان ساهم فى خلق المعنى داخل الرواية ، ولا يكون دائما تابعا أو سلبيا ، بل إنه أحيانا يمكن للروائى أن يحول عنصر المكان إلى أداه للتعبير عن الموقف الأبطال من العالم ، وهذا ما فعله مارسيل بروست حين عمد إلى تدمير المكان الواحد ، وجعل الأمكنة دائما متداخلة بحيث ينسخ أحدها الآخر فى اللحظة الواحدة " (٢٤) .إن الوصف حـين يكون على لسان أو عبر الشخصية فهو قادر على إظهار دواخلها ، فالرؤية الجشطالطية) تضئ الجانب المظلم لشخص يرى الأشـياء فى صورة ما " إن الحالة الفكرية أو النفسية للأبطال على المحيط الذى يوجدون فيه يجعل للمكان دلالة تفوق دوره المألوف ، كديكور أو كوسط يؤطر الأحداث ، إنه يتحول فى هذه الحالة إلى محاور حقيقى ، ويقتحم عالم السرد محررا نفسه هكذا من أغلال الوصف " (٢٥) وحين يكون مؤطرا لشخصية ، أو داخلا فى نسيجها ، فإنه ينبئ عن ملامحها ومستواها الاجتماعى ، ويصطلح صلاح بوجاه مـا أسمـاه فلسفة التأثيث : " فنوع الأثاث المسـتعمل ، وعـدد القطـع ، واسلوب توزيعه بين الغرف ، وتنظيمه داخلها علامات تدل بداهة على المستوى الاجتماعى لهل البيـت ، وعلـى الملامـح العامـة

لشخصيا م ، وقد توحى بصلتهم بالأشياء ، وبكيفية تعاملهم معها " (٢٦) .

وستحاول الصفحات التالية الوصول إلى علاقة المكان بأشيائه بالفلاح اعتمادا على الوصف حين يعرض الأشياء فى حالتها الساكنة ، وعلى السرد الذى يقدمها فى حال الحركة (٢٧) .

تقنية الشكل المكانى فى روايات الفلاح :

المكان الفلاحى + أرض / منازل / طرق / مصارف مياه / أشياء منفصلة وأخرى تابعة لما سبق .

١ - الأرض :

تمثل الأرض بالنسبة للفلاح عالمه ، وبيته ا؟لأول وتشكل علاقته ا حجر الزاوية فى حياته ، وتكون شخصيته .

وكما ورد فى تعريفنا للفلاح ، فإن الأرض ههنا فى الإطار الروائى ليست مسرحا للاحداث ، وليست عبارة عن فضاء تؤطره الرواية بسردها ووصفها ، ولكنها العامل الأساسى والمهم ، الذى ينبنى عليه وجود الفلاح ، حتى إنه يمكن القول : أنه لا فلاح بدون أرض ولا أرض بدون فلاح ، إذ ينضاف كل منهما للآخر ، ويمثل كل منهما للآخر قيمة لا يدركها إلاه ، وهى حقيقة تؤكدها دراسة ا تمع القروى : " فالأرض ولا تزال المثل العلى للملكية ، وترتبط قيمة القروى من حيث مركزه الاجتماعى والاقتصادى ا ومع أن عددا كبيرا من القرويين أصبح لا يملك أرضا ، إلا أ م يفضلون الارتباط ا على أى نحو " (٢٨).

واستكشاف شخصية الفلاح فى صور شتى ، تمثل اتصال الفلاح بالعالم بجميع محتوياته وهو اتصال يتدرج من الخفى إلى المعلن ، ويتشكل من الحسى والمعنوى ، ويأخذ أشكاله المستمدة من ثنائية كبرى هى :

الفلاح والأرض :

وهى ثنائية تتشاكل فى متواليات ثنائية صغرى ، تعود فى مجموعها ومعناها إلى الثنائية الكبرى الفلاح / الأرض كاشفة عن طرفى الثنائية التى يثبت فيها الطرف الأول (الفلاح) ويأخذ الثانى (الأرض) أشكالا متعددة ، ومن ثم يشكل الطرفانبنية دالة على المعنى الذى يتكئ على مجموعة من العناصر النتداخلة التى لا تمنحنا هذا المعنى إلا فى تداخلها وانتظامها فى نسق معمارى ، تتجاور وتتبادل مع بعضها البعض فى هذا النسق : " فمعنى أى عنصر فى العمل الأدبى هو إمكانية دخوله فى علاقة متبادلة مع عناصرأخرى فى نفس العمل ، ومع الكل بصفة عامة (٢٩) .

وهذه العناصر هى :

١ - الفلاح / الأرض ـــــــــــ الأرض .

٢- الفلاح / الرض ـــــــــــ المرأة .

٣- الفلاح / الأرض ـــــــ العمل .

٤- الفلاح / الرض ــــ العمل ـــــ الآخر .

٥- الفلاح / الأرض ـــــ العمل ـــــ الزمن .

٦- الفلاح / الأرض ـــــــ العمل ـــــ الثقافة .

٧- الفلاح / الأرض ـــــ ت البيت .

٨- الفلاح / الأرض ـــ أشياء المكان .

٩- الفلاح / الأرض ـــ العمل ـــ البعد النفسى .

لنا أن نرى كل وحدة من هذه الوحدات دائرة محددة البداية ، حيث تبدأ بالفلاح كشخص مدرك يمتلك شيئا من وجوده ، وتنتهى بالفلاح مرورا بالأرض بعد أن تولدت إثر هذه العلاقة ، عناصر جديدة تعود نتائجها أو تكشف هى كعناصر فعالة عن الشخص الذى يمثل نقطة البداية .

فالفلاح والأرض علاقة عمل تعود نتائجها على الفلاح ، فى علاقته بالآخر من خلال مجموعة العمل مثلا ، وعلى اعتبار أن عمل الإنسان كفعل ، يترتب عليه رد فعل الاخرين سلبا أو إيجابا .

إن روايات الفلاح تضعنا أمام حقيقة واقعة ، وهى تلاحم الإنسان ، والأرض من حيث هما عنصران لا ينفصل أحدهام عن الاخر ، ولا يمكن دراسة أحدهما بمعزل عن الاخر ، وعلاقة الآخر به تماما كما لا يمكن الفصل بين الكاتب والقلم ، فالروايات التى فصلت الفلاح عن الأرض ، تمثل صورة للسقوط الفنى فجاءت تجريدية لا واقعية حيث جعلوا الأرض ، أرض الفلاح مسرحا للأحداث فقط ، وهى أحداث لا تمت بصلة إلى هذه العلاقة (٣٠) .

١- الفلاح / الأرض ــ الأرض :

العلاقة بين عنصرى الفلاح والأرض ، تتحول من علاقة الإنسان بالأرض بشكل عام إلى علاقة من نوع خاص ، وبنوع معين من أنواع الأرض ، حيث تتحول الأرض إلى شخصية اعتبارية لها تأثيرها الواضح على الشخصية الإنسانية : " إن الذى لا يملك فى القرية أرضا لا يملك شيئا على الأطلاق حتى الشرف " (٣١) .

إ ا علاقة تمنح الفلاح القيمة ، والمكانة ، وهى تتبلور داخل الفلاح ، وتمنو معه موازية لنمو وعيه ، وتنتج نموه المعرفى ، وحفاظه على موروثه ،وأصوله فعبد الهادى بطل الرض يدرك :

" أن هذه الأرض الواسعة التى تمتد إلى جواره لتملؤه إحساسا بالثبات والرسوخ والشرف ، لم يكن يرى منها شيئا فى الليل ،ومع ذلك فقد كان يعرفها جيدا ، يعرف وجهها ، وقنوا ا ، وكل مسلك فيها ، يعرف شكل أعواد الذرة الغضة التى بدأت تنبثق من الأرض على مهل ، إنه الان ليقف إلى جوار الأرض التى يملكها هو ، والتى ورثها عن أبيه ، وحمل الفأس الصغير عليها ، وهو طفل ، إ ا نفس "المنقرة "التى حملها أبوه عندما كان طفلا ، حتى إذا كبر

عبد الهادى ومات أبوه كبرت الفأس معه ، إنه ليعرف قصة هـذه الأرض كلها ، منذ كان يدق الوتد للجاموسة وهو فى الثامنة مـن عمره لترعى البرسيم بحساب ، إنه ما زال يذكر قصة الأرض ، ولن ينساها أبدا وسيحفظها عنه ولده من بعده لقد أدرك إ ا تنبت الذرة والبرسيم ، والقطن مع أول الأشياء التى أدركها فى الحياة وزرعهـا أبوه ثم قلعها بعد سنوات ، وزرع فيها القلقاس " فرمت له الكثير ، وزرع فيها القصب فرمت له الكثير ، وزرع فيها الحلبة ، والفـول فلم تخيبه أبدا ، ورفعت رأسه على الدوام .

اشترى لها أنواع السماد ، وظل يبرها ،ويرعاها ، ويعزها ، ولم يفرط فيها يوما واحدا ، ولم تفرط هى فيه ... فدان ؟ قطعة واحدة . إن هذا الفدان ليجعل له مكانا خاصا فى القرية ، ويسمح لـه إذا ذهب إلى العاصمة الأقيم ان يجلس على مقهى الخواجـة الأرمـنى الذى يجلس معه عمه وعمدة البلدة ، والكبار هناك " (٣٢) .

والأرض بكل ما تمثله للفلاح ستظل قضيته وحده ، يرى د . حلمى بدير : " قضية الفلاح وعلاقته بالأرض لا يعرفها إلا الفلا نفسـه ، ولا يقدر سواه على التوصل لطرق علاجها " (٣٣) فالخدعة الـتى دبرها محمود بك الإقطاعى أعجزت محمد افندى والشيخ الشناوى – على ثقافتهما – فلم يكتشفاها أو ان يقدما تفسيرا لمـا حـدث فالمسألة تحتاج إلى فهم آخر ، لا يحتاج إلى ثقافة حديثة مسـتنيرة ، ولكن الأمر ينقصه ثقافة الأرض والإحساس ا ، ومن تمثـل لـه الأرض قدرا ومصيرا وثقافة . يقول عبد الهادى :

" لو ان للشيخ أرضا يختلط عرقه بترا ا ، ،أنه رآها تتشـقق من الجفاف تحت عينيه بعد ان شقى فيه ....، ورأى أذرته الصغيرة تذوى كأطفال يموتون ....، لو عرف الشيخ الشناوى كل هذا ... لسكت ... ، لو كان سيدنا يملك قيراطا واحدا على الأقل ولو انه أعمل فيه الفأس ،وانحنى عليه وحفر له القنوات لما اعتقد أن أمر الله هو الذى حرم القرية من الماء لينعم به الباشا وا روى أحاديـث أخرى ، ولامن ان الحكومة لا الله هى التى تحرم أرض الفلاحين من الماء، وتميت أعواد الذرة الغضة ولتأكد أن الحكومة وحـدها – لا الله – هى التى تصنع المصائب " (٣٤) .

٢- الفلاح / الأرض ـ ـ ـ ـ المرأة :

الأرض ههنا تمثل وجها لعملة تكون المرأة وجهها الآخـر ، " يالك من امرأة أنت الأم يا ياسمين ، أنت الكرم ، والخصب أنـت مثل الأرض الحنون لا تبالى من يرمى الحب فى باطن خطوطها ، لكن الحب ينبت ، ينموو ، يترعرع ، وتعود الخيرات إلى البلد المنبسطة " (٣٥) .

إ ما شخصيتان ؛ الأولى اعتبارية / الأرض اعتبارية ، والثانية / المرأة حقيقية ، وملكية كليهما أو واحدة منهما – بالتفاعل معها

– معناه إثبات لوجوده ، وتحقق هذا الوجود فى ذاتيته ، فكلاهما رمز للخصوصية والخصوبة ، وصورة المرأة توحى بخصوبة الأرض ، كما يرى موسكاتى " (٣٦) .

والفلاح حين يمتلك المرأة كزوجة ، يرمى إلى تلك العلاقة المثمرة التى تثبت بشكل أو بآخر فحولته وقوته ، ومن ثم ذاته وتحقق له كيانا ، " وغراب " بطل راوية يعد الأرض زوجة وفية أنجبت له ذرية صالحة " (٣٧) .

ولا يخفى شعور الفلاح بالسعادة حين ينجب ، وتؤتى علاقته بالمرأة ثمارها وخاصة إذا كانوا أولادا دون البنات ، فالأولاد يعيشون فى العلن ، وينتمون إلى والد يحملون اسمه ، ويحققون ذاته ، ويعدون امتدادا لشخصيته ، وهو المؤمن بأن السيرة أطول من العمر كما تقول الأمثال الشعبية فى بيئة الفلاح وغاية الحياة ما الحياة يرى الحاج "كريم " بطل " أيام الإنسان السبعة " .

كما أن الفلاح يرى فى الأولاد عزوة له فى حياته ، فى حين تعيش البنت بحكم البيئة فى الظل ، ولا تعد امتدادا لأبيها فالمرأة الام كان دورها محدودا ، فهى فى السراية " الراعى بعد فقد الأب " غطته الأم بغرارة فارغة وبخرق بالية ، ثم وضعت عليه أهدام الفقيد أيضا ، بعد قليل شعر صالح بالدفء الذى زاد ، وأصبح سخونة لا تطاق ، فرمى بعيدا عنه كل غطاء ، وهو مشتغل الوجه وعيناه الملتهبتان داميتان اشتكى فى أنين : ماء يا أمى ، أشرب ، ناولته القلة وشرب منها طويلا ليطفىء النار فى جوفه ثم قبيل الفجر .... استكان ونام ، لبثت الأم لا تتحرك وتراقبه فى نومه ، تبدو على الهادى لمصباح الغز الصغير بنلابسها السوداء ، وكأنما ظل إبنها انفصل عنها وأصبح شبحا جالسا القرفصاء بجواره " (٣٨) .

والأم الراعية متكررة فى الأرض " أم دياب " وفى الشمندورة " " داريا سكينة " ثم هى صورة جماعية تتحرك حركة شبه كومبارسية ، ردا لفعل الأحداث فى غياب الرجل ، فالنساء عند اعتقال الرجال فى " الأرض " يقمن فى مواجهة العمدة الذى أهانهن فى شخص وصيفة ولأمره الخفراء بضربهن .

" وبدا النساء يجمعن قطع الطوب من على الأرض ، ويقذفن الخفراء ورأى العمدة قطع الطوب تتناثر فأخفى رأسه فى ظهر عبد العاطى ....

وكانت البهائم تعود من الحقول على ضباب المساء ..... ومن وراء البهائم فتيات ونساء فى ثيابهن المتربة السوداء ...... يلتقطن ما تلقى به البهائم ليصنعن منه أقراصا تصبح بعد جفافها وقودا يباع بكيزان الذرة ...

كن إذ ذاك محملات الأيدي بالروث ، وفوق رؤسهن مقاطف مليئة ، وهن يجرين من أمام الخفراء الذين أخذوا يضربون النساء بلا حساب ، وبدأت الفتيات يلقين بما فى أيديهن فى وجه الخفراء .

والتقطت وصيفة مقطفا مفعما بالروث وألقته بكل حتفها على رأس العمدة ...

وذهل العمدة ... وتلطخ قفاه ووجهه كله ، وعمامته البيضاء ، وجبته وأخذته الرجفة وهو يمسح الروث عن عينيه " (٣٩) .

وهى تشارك فى العمل شأ ا شأن الرجل " صوت الشراشر والمناجل ودبيب أقدام وأكف تطلى مساحات عارية مـن الأرض ، تكـوم عليها قناديل الذرة ، ثم تدب الأقدام والهراوات على هذه القناديل لتخليص الحبوب منها ، بينما النساء يستدبرون الريح ويـذرين " (٤٢) .

وفى الأرض يتكرر المشهد الجماعى ، ولكن لغرض آخر غـير الانتقام ، " واندفعت الفتيات يقطعن أعواد التيل من علـى حافـة حقل القطن ، ويقشر ا جاعلات من القشرة الطويلـة حزامـا .. وأخذن يوسعن الجلاليب السوداء من علـى الصـدور المتهدلـة المترجرجة ليضعن فيها ما يجمع من القطن ، وانـدفعن إلى الحقـل يلتقطن من على الأعواد الخضراء كل حملها من القطن الأبيض .

قد تتعدد صور المرأة وأدوارها ، والمهام التى يعهد ـا إليهـا الروائى من خلال روايات الفلاح ، ولكنها تتواءم باعتبارها أنثى مع الأرض عبر السرد لتملأ مساحة عميقة وواسعة داخل عاطفـة الفلاح " فالحاج كريم سيد المزارعين الأرض امرأته المطاوعة وهـو ر ا القاسى :

ان مكانـش سلاحك فى قلب الأرض مافيش من وراها رجا " (٤٤) .

" إن خصوبة الأرض تحقق له ما لم تحققه خصوبة المرأة فالأرض عن الفلاح تحبل وتلد مرتين وثلاثا فى كل عام " (٤٥) .

وعبد الهادى حين يحلم يأتى حلمه عبر ثنائية الأرض / المرأة :

" جلس عبد الهادى قليلا على أرض الجسر أمام الجميزة ، واـف سيجارة وألح عليه الشعوربالحاجة إلى أن يحدث أحدا ، وتمنى لو ان معه وصيفة – زوجة له – تجلس إلى السافية أما ثور كـبير يـدور بالسافية ، وهو يروى أرضه من بعيد ، وهى تغنى على السافية وهو يغنى هناك وسط الماء المنسكب ، وهز عبد الهادى رأسه بجوى وتنهد ورمى سيجارته وبدأ يهمهم ياولدى ، .. ياولدى .. ياسيدى .. آه .. " (٤٦) .

" وشعر بحب مباغت لكل شىء : لوصيفة ، ولعلوانى ، وخضرة ، ولكل ما فى القرية ، ثم انطلق صوته حزينا هادئا :

" مسكين محتار مقصوص الجناح ولا طار
حط الحمام يوم على أرض الحبيب ولا طار " (٤٧) .

يمكن القول عبر هذه الثنائية بأبدية العلاقة على الرغم من أن علاقة الأرض بالفلاح تبدأ سابقة لعلاقته بالمرأة كأنثى ، فهو يكتسب وجوده الأسمى والذاتى من الأرض فى علاقته التفاعلية معها .

ثم أن الأرض أكثر ثباتا وطواعية لكونها شخصية اعتبارية ، فهى لا تواجه أو تعاند كالمرأة ، إلا أن المرأة تمثل بطولة الفلاح الخفية غير المعلنة ، إذ هى سر أسراره ، ومكنون ما يخفيه بالرغم من أن علاقته السوية بها لا تخفى نتائجها ، ولكن تظل علاقته بها كفعل فى طى الخفاء ونتائجها المعلنة باعثا على التفاخر وعامل كبرياء ، حيث يعتبر هذا النتاج عزوة له .

فى حين تمثل الأرض البطولة الظاهرة ، وعاملا مساعدا لإثبات الذات ، وهى كعامل ملكية تعد مؤهلا يقدم به نفسه للمرأة ، وينال الحظوة والمكانة لديها : " فهو ينوى ان يجمع القطن بعد أسابيع قليلة ، ليبيعه لأحد الخواجات الذين يزورون القرية فى مواسم القطن ، وعندما يقبض يؤجل مال الحكومة ، ويدفع مهر وصيفة ويتزوج " (٤٨) .

والفلاح يغزو قلب المرأة بالأرض ، ونتائجها وبكيانه كفلاح ، لذا قد تحل الأرض محل المرأة ، ولكن لا تحل المرأة محل الأرض ، فتقدم الأولى لتشغل فكرة وتتوارى الثانية إلى حين ، إذ هو يحصل من خلال الأرض على المرأة ولا يحصل على الأرض من خلال المرأة ، " عندما عاد عبد الهادى إلى داره فى تلك الليلة لم يفكر فى وصيفة بعد – فقد شغله حديث الرى – ورجال الهندسة ، وما يصنعون وأمر الحكومة وأخذ يلف السجائر ويشعل سيجارة من سيجارة حتى فرغت علبة الدخان .

كان يفكر فى الساقية ، والترعة ، ودروة المياه التى نقصت إلى النصف ، ويحاول تدبير أمر الذرة الغضة التى بدأت تظهر ، وتكسو الأرض بالخضرة الحلوة ، التى أحبها عبد الهادى دائما ، وتمرغ فى طراوتها منذ ان كان طفلا ، إنها أول ذرة خضراء تظهر فى صفرة الشراقى الواسعة من حوض الجسر ، أتراها تذبل وتموت لمجرد أن الحكومة أرادت هذا ؟أيترك عبد الهادى أذرته المبكرة لتحكمات رجال الهندسة وهو الفلاح الشاطر الذى لم تخب له زرعة من قبل ، وصمم عبد الهادى على ان يحافظ على زرعته مهما كلفه الأمر " (٤٩) .

الأرض فى حصيلتها النتاجية عامل مهم لإقامة العلاقة ، واستمرارها وإصرار عبد الهادى على إنقاذ الأرض يعد دليلا على

دورها الحاسم وما يخافه عبد الهادى يعلم الجميع نتائجه ، فالشباب الذين يطمحون فى إقامة حيا م الزوجية معتمدين علـى محصـول الأرض ، وما تجود به من موسم القطن يقابلـه الأمـل فى تـزويج البنات اعتمادا على الأساس نفسه ، وتلف المحصول معنـاه ا يـار هذه العلاقات قبل قيامها ، ووأد أحلام البنات فى مهدها " البلـد مش ناقصة خراب ، القطن ما راح يا ولاد ، ده التراب بقى اغلى منه يا عبد الهادى ، ومن يومها وسوق البنات وقف ، البنات هتبور والأرض رخـره هاتبور ، يادى الـ ـسنة الى زى بعـ ـضها يـا أخواتى " (٥٠) .

٣- الفلاح / الأرض ـ ـ ـ ـ ـ ـ العمل :

الفلاح شخص عامل والعمل باعتباره نشاطا اجتماعيا منـاط اهتمام وعامل أساسى فى بناء شخصية الفلاح .

ولقد رأينا سابقا كيف أن البناء الجسمانى للفلاح كان بنـاء تأهيليا حيث يجعله قادرا على القيام بعمله الذى هو أساس وجوده ، فالفلاح والأرض دائرتان متداخلتان عند نقطة التقـاء وتـداخل ، وهى العمل الذى يشكل حلقة الاتصال التى لابد مـن وجودهـا المحتوم ، والرواية حين تصور الإنسان ، وتمنحه دائرة الوجـود لا تتركه كقوة بشرية معطلة ، بل تمنح شخصيا ا كل ما هو من شأنه أن يجعلها كائنات حية فعالة تشاركنا الحياة ، والجسد الذى عرفناه عامل تفرد وتميز عن الآخرين ، يتعدى ذلك إلى أن يصبح الجسـد العامل مستخدما آلياته وقدرته ، مؤديا إلى الجوهر الإنسانى للفـرد من خلال العمل الذى يشكل قيمة وفائدة اجتماعيين لهما إشعاعهما على المستوى الفردى والاجتماعى ، ويقول د . تليمة أن " العمـل المنتج الهدف بغايات الإنسا و الجوهر الأساسى لهذا الإنسان ، لأن الإنسان كائن عامل منتج " (٥١) .

وهذا الجوهر يمثل الطريق إلى اقتصاديات العمـل ومجتمعـه ، وإلى انفتاحه على العالم وتفتح العالم له واتساع وعيه بالحياة إنه من خلال العمل / الجوهر يفتح نافذه على كل ما هو خـارج ذاتـه ، وداخلها من خلال إحساسه بتلك الذات فى نسقها الاجتمـاعى ، وإحساسها بالتفرد فى ظل منظومة ا تمع الذى هـو واحـد مـن مفردا ا حيث يشكل دوره فى هذه المنظمة ، وحيث يؤكد مكانتـه فى جانبها الإنسانى : " لم يخرج الإنسان من المملكة الحيوانية ويتميز عن تميزه من الحيوانات إلا عندما بدأ (يعمل) " (٥٢) .

الفلاح من حيث هو قوة فاعلة / عاملة تخضـع لقـوة ارتباطهـا وعلاقتها بالرض تلك التى تحقق لها الوجود تاريخيـا ، وجيولوجيـا وفيزيقيا ؛ فترسم معيارا لالتقاء الذات بالوجود ، يرى د. حبيـب الشارونى : " إن الأنا الجسمانى يعنى أن الذات تلتقى مع الوجود ،

وتشـــــارك فى نظـــــــام الأشـــــــياء " (٥٣) .

وهذه المشاركة تمثل أولى الدوائر فى سلسلة علاقات الفـلاح بالأرض ، وفاعليته فى هذه العلاقة ، على المستوى الواقعى تمتـزج بفاعليته على مستوى القص حيـث الـدور المرسـوم للفـلاح ، والموضوع له من قبل وجوده ، وبداية علاقته بالأرض يلتقى مـع دوره الفاعل فى أحداث السرد ، فدوره فى الروايـة مـن حيـث علاقته بالأرض ، ومن حيث عمله الذى يحدد اوليات تلك العلاقة ليس من تحديد الروائى فقط ، لأن الروائى وجد الفلاح فى هـذه البيئة وعلى هذه الأرض التى تحدد دوره على مستوى القص ، وقبله على مستوى الواقع . ولأن الروائى حين رسم الفلاح بعيـدا عـن هذه البيئة وخارجا عننطاق هذه العلاقة ، كان كمن يحكـى عـن سمكة تعيش فى الصحراء ... والذين صوروا الفلاح فى المدينة مثلا فتحوا بطون شخصيا م ليحشوها بأيدلوجيا م ونظريا م ، وجعلوا من فلاحيهم فئران تجارب ، ورسموا أدوارا تجيـب علـى أسـئلة افترضوها قبلا عن كيفية تأثير البيئة فى الإنسان .

والروائى حين نقل الفلاح من أرضه إلى المدينة لم ينقله بعملـه الذى يكفل له كيانه ، ذلك الكيان الذى أضاعه البعض رغم إبقائه على الفلاح فى بيئته ، فشخصيةالفلاح عند الحكيم تحولت إلى بوق أو أداة لأفكاره كما رأينا فى اليوميات : لذا فإن الفلاح عبر الرواية المصرية أصبح فلاحا حقيقيا ، فقط عندما تنبه الروائيون إلى فاعليته وأنه كفاعل / عامل على الرغم من دخوله عالم الرواية التى تخضـع لمقاييس فنية ، ومعايير محددة فإ ا لم تسلبه حقه فى التعبير عن نفسه ، والإفصاح عن ذاته من خلال عمله وفاعليته فى مجتمعه ، الأشياء بل والقيم تدور فى فلكه ، وليس هو الذى يدور فى فلكها وهى نقطـة التحول الذى كان الشرقاوى أول من تنبه لها ؛ فأخرج الفلاح من الفلك الذى يدور فيه حول الأشياء ليدخله مركز الدائرة ، ويجعل الأشياء تتناغم بفاعليته . ولم يكن كذلك إلا لأنه جعلنا نقرأ قصـة الفلاح بعد ان كنا نقرأ عن فلاح القصة وكنا نسمع عن الفـلاح دون ان نراه .

والرواية حين صورت عمل الفلاح ، فإ ا عبرت عنه من خـلال آليتين هما :

أ – الفعل .

ب- العمل .

أولا : الفعل :

على المستوى الميكانيكى ، يطلق الفعل على كل مـا ينقضـى ، او الحركة وقت حدوثها فى حين يكون العمل لفظا هو ما يقال علـى الآثار بعد انقضاء الحركة (٥٤) .

والوصف فى حال الفعل يقدم لوحة فنية تلعـب فيهـا الأفعـال المضارعة دور الواصف الموضح للشخصية فى حال الفعل ، وآنيـة اللحظة فى استمرارها إلى حين انتهاء الفعـل :" وقبـل أن ترسـل الشمس أول شعاع فى اليوم الوليد ، كان عبد الهادى يغوص بقدميه العاريتين فى ماء القناة الصغيرة التى تنحدر من تحت الجسر ، ويهوى بفأسه على قاع القناة ، ثم يزيح طينها بيديه ليمهد الطريق للمـاء خلال حقل الأذرة . كانت بقرته تدور فى السـاقية وإلى جوارهـا غلام صغير يدعك عينيه ..

وغير بعيد منه كان فلاح آخر يهوى بفأسه علـى الأرض ليفسـح طريقا للمياه وكان دياب يقطع بيديه مروى لحقله .. وهنا وهنـاك فى حوض الجسر تناثر الفلاحون أنصاف عراه .. القامات منحنيـة على الماء والأيدى تـدفع به فى حماس إلى الحقول العطشانة " (٥٥) .

الأفعال المضارعة تتجاور لترسم آلية الفعل ، وتكـوين الحـدث ، يقول رايمون : " فالحدث فى الرواية يجرى فى الحاضر .. والروايـة تقيم فى حاضر ما " (٥٦) .

وهذه الألفاظ المصورة للحدث وقت وقوعه تؤدى وظيفة أخـرى غير الدلالة على الحاضر،وهى وظيفه تحفيزية أو تدفعنا للتعرف على نتيجة الفعل ، حتى على مستوى اللفظ فعن المضارع سـيتحول إلى ماض ، او ان يكون لها رد فعل بالمعنى الفيزيقى .. وحسـب فنيـة الروائىفى صياغة حدثه ، وبمقدار إجادته فى اسـتخدام عناصـره الأسلوبية يجعلنا نهمس لأنفسنا : وماذا بعد ؟ حيث يكون تـدخل الأسلوب هنا حاسما ليجعلنا فى شوق لما سيؤل إليه الأمـر يقـول ويلك : " على من يقص القصة ان يعتنى بما يحدث وليس بالنيجـة فقط " (٥٧) .

إنها لحظة من اللحظات المركزية التى تظهر لنا الرواية من عمر الفلاح ، حيث تختزل الأزمنة الثلاثة . فالحال مؤثث على مـاض ، وينبثق منه مستقبل نحن بصدد الكشف عنه مـن خـلال حركـة الشخصية / الفلاح . والشخصية حين تستغرقنا معها فى الفعـل ، فإننا حيال زمن ينسينا ما سبق ويؤهلنا للذى لم نعشه على الرغم من ان الشخصية نفسها عن استغراقها فى الفعل / العمل تنسى ما حولها ، وتصبح فقط متجهة كلية إلى ما ينقضى فى إطار مكـان ثابـت ، وعبر زمن متحرك ى نشعر بحركته إلا من خلال فعلها .. فلـيس مرور الزمن هو المؤثر ، ولكنه الجسد الذى يتحرك بغيـة الإنجـاز وبغية إنتاج ملامح زمن قام تتأكد فيه الذات ، أو تصبح الذات فيه اكثر تأكيدا امام الآخرين من قيمة الفعل الذى تنجزه تلك الـذات والذى يكتسب قيمته فى معناه وهدفه .

ومعنى الفعل كامن هنا فيما يتم وما نؤمل ان نراه من عمل نتيجـة لهذا الفعل الدائم والمستمر باستمرار الفاعل ، ذلك الفعل المـدرك تماما ان وجوده وكيانه لا ينبنيان إلا باستمرار الفعـل وديمومتـه ، يقول د. فيصل دراج : " فإذا أراد الروائى ان يرسم العلاقة الحقيقة بين الإنسان ، وا تمع وبين الإنسان ، والطبيعة بشكل يظهر فيـه العلاقة الديالكتيكية بين الوعى والوجود ، فإن سبيله الوحيد هـو رسم الإنسان فى فعله ، ومن خلال الفعل والممارسة يعبر الإنسـان عن جوهره وعن الشكل الحقيقى والمضمون الحقيقى لوعيه " (٥٨) .

ثانيا : العمل :

العمل يقصد به الآثار الناتجة عن الفعل فـإن فلاحـة الأرض وتمهيدها ، والعزف على أوتار الأرض بمفردا ا تكون أفـاعلا لهـا نتائجها التى يراها الفلاح عيانا ونراها عبر رؤيته ، وتتجلـى هـذه الرؤية فيما يضيفه العمل كنتيجة وأثر على حياته الاقتصادية وعلى انفعالاته النفسية .

والروائى حيث يقدم لنا عبر سرديات روائية فلاحـا ، يـرى نتيجة فعله وإفادته منه يجعلنا نرىالشخصية من نقطة أكثر عمقـا ، ونكشف جانبا لم نكن لنراه إلا إذا زرنا القرية ورأينا ذلك الفـلاح او نظيرا له .

"فى الطريق امتدت عيناه إلى الحقول الواسعة الرحيبة من حوله فامتلأت نفسه بالطمأنينة ، ورأى أعواد الأذرة قد شبت فابتسمت وما زالت الحقول الريانة الخضراء تحمل إليه أملا حتى بلـغ حقلـه فوجد اللوزات تتفتح عن القطن الجديد ، وكان القطن الغض يظهر من بين اللوز كأنما حياة بأسرها تشرق دفعة واحدة ، وفاضت نفس دياب بالفرح وأوشك أن يقفز " (٥٩) .

إننا لم نشهد الفعل ولكننا نرى الآن النتيجة فنحن عبر السرد لم نكن موجودين حال زراعة القطن الذى نراه عبر رؤية دياب لـه لذا لم نحكم على مدى كفاءة الجسد حين الفعل الذى تكون نتيجته تعويضا واستبدالا عن حدث لم يكتب .

والروائى حين يجعل الوصف يقوم ذه المهمة ، يتـرك لنـا فرصة تخيل ما حدث والقارىء المتعمق هو الذى يدرك مقدرا مـا بذل من أجل ان تكون النتيجة ما نراه الان فالسماء لا تمطر ذهبا ، ولا الأرض تثمر فضة لفلاحين كسالى .

واحمد عودة بطل الشمندورة يقول : " أى أرض يمكـن أن تجود مع الخدمة وبدون خدمة يمكن ان تتحـول الأرض الخصـبة السوداء إلى أرض قاحلة شاحبة حتى هذه الأرض الصفراء يمكن ان تخضر " (٦٠) .

والوصف فى دوره التفسيرى الذى يوقف تدفق الزمن ، مقصــود لتعميق المعنى والدلالة عبر خط الرؤيــة والتخيــل ، والموتيفــات الوصفية التى تندرج آخذة مكا ا فى النسق السردى ، توحى دون تصريح بما يريد الروائى خالق الشخصية إضافته إلى بناء الشخصية ، أو بخلق أنماط ونماذج متعددة من الشخصيات .

قلنا من قبل إنه : " لافلاح بلا أرض ولا أرض بــلا فــلاح " ويمكننا ههنا أن نقول لا عمل فى الأرض بلافلاح ولا فــلاح دون عمل فى الأرض .

فالفلاح فى اقتصادياته التى يحكمها العمل ، وعلاقته بــالأرض يسعى لأن يعيش من عمل دون غيره ، فنشأ ما يسمى بحب العمل : " يا واد ، يا أهبل ، داالواحد منا لو ساب الفلاحة ينتلف امله زى سمكة لو تسيب الميه " (٦١) .

وامتلك من القوة الجسمانية ما يؤهله لأن يقوم بكل عمل بدنى ، أو كما يقول هــنرى عيروط " الرجل الذى يعمــــل فى كــل شىء " (٦٢) .

لذا تنوعت جماعات العمل فى القرية التى أصــبحت مجتمعــا إنسانيا لا يكتفى الفرد منه بعمل الفلاحة فقط ، بل عمل إلى جانبها أعمالا متعددة يتطلبها ا تمع ، وكل ما يهم الفلاح فيها أن تكون ذا عائد مجز ، أى تحقق له أثر الفعل له ولأسرته ، وهى مسألة يعول عليها فى استكشاف أنماط متعددة مــن الفلاحــين فى حركتــهم الاقتصادية : " مر اليوم فى تعب لكن فى هدوء يشعر بالتهاب جلده تحت الشمس إذ قد خلع الغرارةالخيش ، يعمل عاريا مثل كثير من الأنفار ، لدغه الناموس الأسود العنيد ، آلمه ظهره عنــد الكــدم ونبض الجرح فى رأسه ، كل هذا تعب بسيط فى مقابل الشعور انــه يكسب رزقه " (٦٣) .

وقد يعمل البعض بغير الفلاحة ،وقد وردت أنماط متعــددة منهم فى روايات الفلاح منها – فلاحو الجرنــة الــذين يســعون للكشف عن الآثار وبيعها مع ما يتكبدون من المخاطر ، وما يوقعهم تحت طائلة القانون وذلك هروبا من الفقر والحاجة ، يعلن احدهم " كيف يا رجاله مكتوب علينا الفجر ، رزج الراجل فى دراعه طول ما فى يدى فاس ، انا يا رجاله محبطلش ، الرزج مــا يعصــاش ع الراجل الشديد "(٦٤) .

ومحمد افندى شقيق دياب فى الأرض ، شخصــية تقــف فى المقابل لفلاحى الجرنة ، ففى الجرنة ، يأتى البحث عن الآثار مكملا لنتاج الأرض ، وتعويضا عن فقد الكثير ، أما محمد أفنــدى فهــو يدافع عن علاقته بالأرض " يخلع جلبابه النظيف وحذاءه ويقطــع القنوات ليسيل الماء فى الأرض بالقدر الذى تحتاج إليه كل زراعــة وكأن فى يده ميزان المياه " (٦٥) .

ومحمد أبو سويلم الذى كان يعمل (شيخ خفر) قبل إقالتـه بجانب عمله فى الأرض ، وكلها أنماط يحكمها العمل من حيث هـو نتيجة لفعل يؤدى بإخلاص وتؤدى ثنائية العمل ههنا أو تعـدده إلى تأييد ما ذهبنا إليه من تعريفنا للفلاح وإلى إظهار عامل المجتمـع فى ضغطه على الإنسان ، يقول والتراس تيف : " إن تعقيدات المجتمع المعاصر تفرض على معظم الأشخاص أن يقوموا بأداء عدد كبير من الأدوار المختلفة التى يتطلب بعضها مسالك قد تكون متناقضة تماما " (٦٦) .

٤ - الفلاح / الأرض ـ العمل ـ الآخر :

تتنامى علاقة الفلاح بالاخرين من خلال محددات متعـددة ، الأرض كمكان مشكل لبيئة واحدة تضم جماعة إنسانية واحـدة ، وأساس للعمل الذى يؤسس جماعة العمل ذات الصفات الجوهريـة المتشابهة ، وسلوك العمل يفرض على الإنسان علاقة معينة مع مـن يشاركونه وظيفته .

والعلاقة تعنى فى جوهريتها وحدة المصير ، ووعى كل فرد من أفراد الجماعة بهذا المصير الواحد ، وبالتالى يؤدى ذلك إلى محاولـة تجاوز ومجابهة المعوقات ، وفى الأرض يجتمع الفلاحون مـن أجـل هدف واحد :

" وبعد صلاة العشاء بوقت طويل أطفئـت الـنـوار فى دوار العمدة ، وفتحت القرية أبوابها التى أغلقهـا الليـل ، ومـن وراء الأبواب التى فتحت فى حذر ، تسلل الرجال فى الطريق الضيق إلى حوض الترعة .

كانوا متشابهين : كلهم يلبس السواد ، وكل شىء من ورائهم ساكن إلا الكلاب تنبح ، وأمامهم حشرات الحقول تطلق أصـواتها المختلطة فى فراغ شاسع من الظلمات ، يخفق بنسمات يدب فيهـا البرد لأول مرة ، واقترب الرجال تحت شعاع النجوم مـن حقـل محمد أبو سويلم ، ومن بينهم رجال كانوا منذ لحظـات يشـتكون المغص من حصوات فى الكلى ويعانون آلاما ممضة من التهاب البول ، ولكنهم مع ذلكمضوا فى خطوات ثابتة تتلاحق انفاسهم والعزم فى صدروهم أكيد قوى ، أقوى من الألم وحمل كل رجل قطعة فـوق ظهره وأخذ يترنح تحتها قليلا فى الظلام ، وما إن يقذفها فى الترعة حتى ينتصب قامته ، وهو يشعر بمثل القوة التى يتخيلها دائما حـين يسمع قصة (أبو زيد الهلالى) " (٦٧) .

يوضح د . تليمة ذلك بقوله : " العمل عملية اجتماعية ، الأساسـا فيها علاقة البشر بعضهم ببعض فى مواجهة الطبيعة ") ٦٨) . ممـا يؤدى إلى دخول الجماعة فيما يسمى بروح التنافس ، تلك التـى تسرى بين جماعة العمل ، فيكون لها فعل السـحر فى النفـوس ، و

يخفى أثر الإنتاج الفردى على الجماعة ، فالفرد العامل يدخل نطاق عملية التنافس مع الآخرين وهى عملية لها أثرها ودورها فى العمل والإنتاج على حد سواء ، مما يترتب عليه بالضرورة نجـاح العمـل والوصول إلى النتيجة المشودة ، ويرى ديلبرت ميللـر " إن نجـاح العامل أو إخفاقه لا يتوقف على أداء العمل فحسب ، بل يتوقـف على كيف يقوم بدوره وسط فريق العمل " (٦٩) .

ولكن روح التنافس المباح قد تؤدى على الوقـوف فى وجـه الآخر ، فتنقلب إلى روح التحدى فالتناحر على المياه فى الأرض نتج عنه التصادم بين الفلاحين ، واعتداء عبد الهادى على دياب ، فيطفو على السطح تضاد المصالح الذى فرضته أنانية اللحظة ، وانفـراط عقد الجماعة حتى : "أمسى كل واحد من الواقفين كأنما الاخر يريد أن يسلبه الحياة نفسها " (٧٠) .

لكنه ليس قاعدة ، وهو موقف واحد لم يتكرر خـلال مـا اعتمد عليه البحث من أعمال روائية ، هذا الموقف نفسه ا ار بعد لحظات عندما سقطت جاموسة أحدهم فى الساقية حيـث انقلـب الموقف إلى العكس تماما ، ظهر التعاون وتجلت روح المودة وحـب الآخرين وهى تبدأ من الفرد تجاه الآخرين ن فعبد الهادى الـذى لا يملك أرضا فى حوض الترعة يضرب مثلا رائعا للإيثار ، والمشاركة المعنوية عندما يتهدد الآخرين انتزاع أرضهم لشق طريق يصـل إلى أرض الإقطاعى محمود بك .

" فأرضه كلها فى الجسر ، ولن ينتزعوا منه هو شيئا ، ولكنـه مع كل حزين ضيق الصدر يكاد يتزايل إلى أغوار نفسـه ، وهـو يعرف أ م حين يعتدون على رجل واحد فى القرية فكأنما ضـربوا القرية جميعا ولئن اعتدى رجل من القرية على الحكومة لأخذت به كل القرية ن وإذا سكت هو اليوم وأرض محمد أبو سويلم تـ ع ، فسيرمونه هو غدا فى داهية بعيدة ... ومازال عبد الهادى يذكر أنه حين قطع الجسر ليروى أرضه لم يأخذوه وحده ، وإنما أخذوا معـه محمد أبو سويلم وعذبوه ، وضربوه وأذلوه ، إن الحكومة تعودت أن تعامل القرى كأنما هم رجل واحد ن فهو منذ سمع بمقدم الحديد يعانى فى أعماقه كل مرارة النكبة " (٧١) .

موقف عبد الهادى يمثل سمة من سمات الفلاح الـذى يـدرك بخبرته الحياتية وبروح الجماعة : " ون المصائب على الإنسـان إذا اشترك فى تحملها وغيره ... ، تزيد الصحبة والمصير الواحـد قـوة التـحمل " (٧٢) .

ولكن روح التعاون ورابطة العمل والمصير لا تتوقف عند فرد فى موقفه من الآخرين ، بل تتعداها إلى الجماعة فى كليتها بحيث يبدو

الموقف الفردى بداية طبيعية ونبتا مبدئيا للشعور الجماعى ، فلـيس لكل نصيبه من انتاج العمل ولكن من إرهاقه أيضا .

" التعب والإرهاق يشمل الرجال والنساء والأطفال ، ولكنهم سعداء ولا يخلو الجو من دفء يرسل نقراته واغنية عمـل تتـردد صداها بين أشجار النخيل وصيحات يرسلها عـم رمضـان نجـار السواقى ، وهو يشد ضلوع الساقية بسيور الجلد التى نداها بالمـاء منذ الليل .

" على الجباة آثار تعب ولكن العيون تبرق بفرحـة غريبـة ، ببهجة تدفع إلى العمل وإلى مزيد من الإرهاق " (٧٣) .

فيما سبق استشهدنا بنصوص إخبارية عـن علاقـة الفـلاح بالآخرين ، ولكنه لم يحدد الآخرين ،ولم يحدد نوع العلاقة ، فقـط عرفنا أ ا ناتجة من معيار العمل وجماعيته وأثره .

التقطنا عنصرا واحدا ولاحظناه فى حال وضعيته مع عناصـر أخرى متشا ة ورأينا أثر هذه الجماعية المتفاعلة وكيـف أن روح الفرد تذوب فى الجماعة البشرية عبر دأ ا على الاستمرار .

وهذه الجماعة باعتبار تعددها ، وتكو ا من أفراد يختلفون فى النوع (مذكر – مؤنث) والمشارب والأهواء .

فمن حيث علاقة الفلاح بالمرأة كأنثى ، فقد عرضنا له سـابقا فى موضوع آخر ومن خلال منظور يـ اح قليلا عن العمل ولكنـه يندرج تحت ثنائية الفلاح والأرض وعبر هذه الثنائية أيضـا تـأتى علاقة الفلاح بالآخرين فى عموميتها التى تقابل خصوصية العلاقـة بالمراة .

إن علاقة العمل ترصد العلاقة العامة بالرجال ، وإن كانـت النساء تدخل فى نطاق هذه العلاقة ، ولكن بشكل محدود فى إطـار علاقة عامة لا تصل إلى أن تكون خاصة كسابقتها ، والعلاقات فى حالتيها الخاصة والعامة ولبيان نوعها ، فإ ا تندرج فى ثلاثة أنـواع وهى : الرغبة ، التواصل ، المشاركة " (٧٤) .

وهى علاقة تحدد الشخصية فى إطار علاقتها بالشخصيات الأخرى .

أ – الرغبة :

يسميها تودرووف : (الحب) وهى علاقة تتأكـد عنـد معظـم الشخصيات إذا ما تعلقت بالمرأة وعند الفلاحين إذا مـا تعلقـت بالأرض ، وهى عند الجميع وبدرجة واحدة ولكن قد تطغى أحـد

الثنائين (الأرض – المرأة) على الخرى كما رأينا عند الحديث عن الأرض والمراة .

حب الفلاح بوصفه عاطفة

فهم جميعا يحبون الأرض أو بشكل أدق الجميع يظهـر حبـه للأرض : " فعبد الهادى فى الحق يحب أرض القرية كلها : أرضه هو الذى اختلط عرقه بترابها وأرض الآخرين "(٧٥) .

وحب عبد الهادى يختزل ، أو هو ممثـل لحـب الآخـرين ، فالتلاحم بين الأفراد فى (الأرض) يجعل عاطفة الفرد تظهر وتخـبر عن عاطفة الجماعة تماما كالجزء عندما يقوم بدور الكل ، أو الجزء عندما يخبر عن كله ، والشيخ فضـل فى(الشـمندورة) يـرفض التهجير من الأرض واستبدالها بأخرى " انشب الشيخ فضل أنامله فى التراب واشتمه وتركه يتسرب من بين انامله وقـال : " الأرض هناك ليست مثل أرضنا "(٧٦) .

وكان شعوره نفس شعور الاخرين تجاه أرضهم " فإن الأرض التى عشقوها منذ الصبا وأشجار النخيل والبيوت لم تعد لهم وإن فى الحكومة من يكيد لهم فبات الواحد منهم يسير فى الطريـق الـذى يشق المزارع من الشاطئ إلى السفوح الشرقية ، ويتنهد كما يتنهد غنسان رقد ابنه الوحيد على فراش الموت ويعد على أصـابعه مـا يجتنيه كل عام من أرضه ، ومن كل نخلة يملكها ويعقد المقارنـات بينها وبين تقديرات الحكومة لأثمانها ، فيحس بالغبن ويشعر بـالثورة والعجز فى نفس الوقت ويسرى فى كل بدنه إحساس بأنه يسـتغفل فتجحظ عيناه .

ويتفرس فى شريحة الأرض والنخلات من جديـد ، ثم يلقـة بنظرات ساهمة غاضبة فى اتجاه الشمال "(٧٧) .

هذه العاطفة التى يتدخل العمل فى صياغتها تطغى على السرد الروائى حتى ان الرواية لا تقف كثيرا عند الفلاح الفرد ، فى علاقته بالأسرة فى شكلها كجماعة صغيرة ، وكبنية صغرى حيث اكتفـى الفرد بالأسرة الكبيرة ، فالفلاح الذى يقضى وقته فى العمل يعـود ليقضى وقته أيضا مع رفقة العمل .

" فى كل مساء يلتئم شمل هولاء الصحاب ، عملـوا طـوال النهار فى الأرض حتى تشققت أيـديهم وصـاحوا وصـرخوا فى الأولاد والنساء وساطوا البهائم وعميت عيونهم بالغضب العـارم ، وفى المساء لبسوا الجلاليب المغسولة ، وصلوا العشـاء جماعـة فى المسجد الجامع وقالوا من قلوبهم (آمين) خلف الإمام ، ثم جـاءوا الى الدوار ، ها هم الان طيبون حكماء ينظرون إلى كد اليوم بوداعـة ويبتسمون .. لابد من هداة كل مساء يحكون فيهـا ، ويبسـطون قلوبهم كالأكف المعطاءة يدور الكلام وتتفتح الحكايا ، ففى كـل

صدر قلب ، وفى كل قلب همه الفريد ، وهو فى رحلة الحياة يـرى ويسمع ويتألم أو يرضى ، فى المساء يأتى إلى مجتمع الإخوان " (٧٨) .

ومصطبة أبو سويلم التى تجمعه مع بقية الأفراد عبد الهادى – محمد أفندى وغيرهم .

وفى السراية الجلسة فى بيت صالح : " جلس الجميع القرفصاء وأحضرت أم صالح الشاى .. ورشفوه ببطء كأنه مشروب مقدس رنا صالح إلى أبى بكر ، ابن الشيخ شعبان وإلى على ابـن عمـه .. كان الاثنان يعملان بالفأس فى التفتيش ولمحهما صالح ضمن الشبان الذين التفوا حوله يحيونه فى المغرب .. امتلت الأكواب الصـغيرة ثلاث مرات وفى كل مرة يختلف طعم الشاى ونظام تقديمـه مـر ومركز كلسعة السوط على اللسان فى أول دور ثم مسكر وحلو . والحديث أيضا له أصوله فى أثناء تناول الشاى لا يتعـدى تبـادل التحية والموضوعات العامة ..." (٧٩) .

وفى الجنوب يأخذ السمر شكلا آخر ، إذ يصـور الأسـرة الكبيرة فى مواجهتها الهموم بالغناء : " شىء مفجع حقـا أن يقـع الظلم على هولاء الناس ، فلا يملكون مواجهته إلا بأغنية " (٨٠) .

إن سمة من أهم سمات البيئة الريفية تبدو ههنا جلية ، تلك هى سمة التماسك ، تماما كالأسرة المتماسكة بحكم الحياة فى حـدودها ، وهدفها ، ووسائلها يقول أميل دور كهايم : " المجتمـع الريفـى أو الجماعة المشابهة له تتسم بعلاقة تماسك ميكانيكية ، حيث يتعامـل أفراد المجتمع تلقائيا ويستجيبون ميكانيكيا Mechanic كما ان هناك على الطرف الخر علاقة ذات طـابع عضـوى Organic تعتمد على تبادل المنفعة فى استجابتها أو تماسكها " (٨١) .

ب – التواصل :

ويقصد بها العلاقة بين شخصين ، فيما يمثل ما يسميه تودروف : (المساواة) أى تحقق تلك العلاقة من خلال ائتمان السر المتبادل بين شخصين ، وتمثل هذه العلاقة صورة المودة غير المعلنة ، فليست هناك لغة تصريح بالمودة ، ولكنها لغة توحى دون تصريح ، وتنشأ المودة من خلال ثنائية المتسارين تماما ، مثلمانراها بين عبد الهـادى وعلوان فى (الأرض) :

" كان الليل الهادى ، يحمل رنين صوته الجاف ، الحزين ، مختلطا برجع سافية تدور على الشاطئ الآخر .. وسمع من بعيد صوتا يقول فى طرب : آه ... يا حلاوتك يا عبد الهادى أى والنبى قول موال أخضر قول قول يا حبيبى وانت يا أبو قلب أخضر .

وتوقف عبد الهادى وصاح :

سلامتك يا شيخ العرب ...

ومضى من فوره على الجسر ، حتى بلغ حقل البطيخ ، الذى يحرس علوانى ، ورأى نارا صغيرة تتوقد ، وسمع كركرة الشـاى فـوق النار .

ووقف علوانى ، ومشى على عبد الهادى يسـتقبله ، وهـو يصطنع اللهجة البدوية : يا مراحب يا زين الفتيـان . ملاحـب بالجدعان .. اتفضل شاى ..

وأمسك بيده ، وسار عبد الهادى مع علوانى ، وجلسا قـرب النار ..." (٨٢) .

ويستمران فى مد خيوط المسارة ، التى تكشف عن معاناة كل منهما ، حتى يقطع السرد وصول رجال اتفتيش على الرى .

والعلاقة التواصلية بين دولاب وصالح فى السراية ، فكل منهما يحمل سر الآخر ويحافظ على ما يخفيه عن العيون ، وتعـبر علاقـة التواصل بينهما عن درجة القرب بين شخصين ، عنـد الغـروب جلس على حافة الجدول مرهقا ، ولكنه سعيد وابتسم للـدولاب الذى جلس مثله ، يزيل الطينة اللزجة عن ساقيه ، اقترب منه هذا ، وفك الخرق المربوطة على رأسه ينظف الجرح ، ويغسـله بالمـاء ، ربطه بالخرقة المبللة من جديد ، فناء قلب صالح فجأة من ثقل حبـه للدولاب ... (٨٣) .

إن علاقة التواصل تمثل انزياحا عن العلاقة السـابقة : (الرغبـة / الحب)فاظلولى قد يكون الطرف الثانى منـها شخصـية اعتباريـة كالأرض ، كالعمل ، أو حقيقية كالمرأة ، وقد يكون فردا او جماعة فى حين تأتى علاقة التواصل رابطة بين أشـخاص حقيقـيين ، ولا تسرى على أحدهم الاعتبارية وتكون ثنائية بين شخصين فقـط ، ويظل لها دورها الفعال فى أ ا تنجز جانبا من صورة الشخصـية ، وتكشف عن مقدر ا فى إقامة علاقات متنوعة ، ومـع أشـخاص متنوعين تتدرج العلاقة م بين العامة ، والخاصة ، وتتمايز من فرد إلى آخر .

جـ) المشاركة :

وهى علاقة تظهر إيجابية الشخص ، ويرى توردروف : أ ا تتحقـق من خلال المسـاعدة ويرى ا ا أقل حضورا وتبدو تابعـة لمحـور الرغبة (٨٤) .

وقد أسميناها من قبل روح التعاون ، تلك الروحالتى تتجلـى فيها مقدرة الشخص على إظهار إيجابيته فى المواقف الحياتية ، وهى روح تحرك الفرد نحو اتخاذ موقف تجاه مايدركه من مواقف الحياة ، فيكون موقفه مظهرا للنقيضين الإيجابية أو السلبية ، وتتجلى هـذه

العلاقة فى الأرض من خلال موقف سقوط جاموسة مسعود أبو قاسم والتكانف لإخراجها إنقاذا لصاحبها (٨٥).

والأشخاص عندما يقومون بهذا الدور فهم فئة يسميها جريماس : العامل المساعد حيث يقومون كمشاركين لهم مكانتهم ومواقفهم داخل القصة (٨٦).

إن تحليل العلاقات الثلاثة حسب ورودها فى الروايات ، وحضورها عبر العلاقات السائدة بين الشخصيات ، يؤدى بنا أن ندرك حتما مقابل هذه العلاقات وما يكون مقابلا لها ، على اعتبار أن النفس الإنسانية القادرة على التكيف مع فرد إيجابيا ، هى أيضا قادرة على التكيف مع غيره سلبا والعكس صحيح ، فتكون الشخصية هنا مركزا يشتق منه المقابلات المعنوية .

فالرغبة / الحب يقابلها الكراهية .

والمسارة يقابلها إفشاء السر .

والمشاركة / المساعدة تقابلها الإعاقة ، أو كما يقول تودروف : يجد فعل المساعدة أخيرا ضده فى فعل الحيلولة ، دون المساعدة ومعارضتها (٨٧).

وفى روايات الفلاح تجد حضورا للعلاقتين : الولى والثالثة / الكراهية والإعاقة والثالثة نتيجة للأولى ومترتبة عليها .

فالإعاقة أو فعل الحيلولة دون المساعدة يتجسد للفلاح فى السلطة التى تشكل عقبة فى استمرارية تقدمه ، وتشكل له فعل القهر مما يترتب عليه شعوره بالكراهية نحوها ، ونحو ما يشابهها فى إحدى أفعالها أو صفاتها (المتجبر / والمتكبر) (المستضعف لغيره والمستهزئ بهم) .

الفلاح والسلطة/ علاقة تضاد :

تشكل السلطة بأشكالها المختلفة (مالك الرض بالنسبة للفلاح الأجير – العمدة وأتباعة) (الحكومة وهو معنى يطلقه الفلاح على كل من يمثل سلطة حكومية قادمة من المدينة) .

أ) مالك الأرض والفلاح الأجير :

مالك الأرض شخص حاضر فى السرد ، ولكن حضوره وشخصيته يتشكلان من خلال أتباعه وزبانيته ، وقد يتمثل فى قصر عال (السراية) ذلك المكان الغامض ، الذى يشبه القصور المسحوره فى ألف ليلة وليلة :

" وصل إلى السور العالى ، ودخل ظل الأشجار السوداء ، ورفع رأسه ينظر إلى قمم الجدران ، جاء له إحساس غريب كأن عيونا تراقبه من وراء الأشجار ، وتهدده ، وشعر ببرودة الظل ،

وعداوة الجدران ، مرت بظهره قشعريرة خاطفة ، وذكر صـوت الشيخ شعبان ، وبه شىء من الحزن بقول ، السراية مفتـاح كـل شىء ، تنهد فى ارتياح حينما دخل ضوء الشمس (٨٨) .

لا يتوقف الأمر عند السراية رمز التفتيش وسطوته ، فرجال التفتيش فى قسو م جزء منه فى طغيانه :

" والرجال جميعا يدركون ان المعاون حسن أفندى يكبده هذه الأشغال الشاقة عقابا وانتقاما منه ، فكانت سياسة التفتيش معروفة له ، يلاحظون تنفيذها على صالح فى أسى وصمت ، يسند النفـر الذى يغتاظ منه المعاون أعمالا إضافية ويتربص به حتى يغلط وتنهار أعصابه ، فتنهال الغرامات وأحيانا الضرب عليه ، وسـأل صـالح نفسه مرة والجوال بعد الخمسي يقطع ظهره ، والمعـاون يتبختـر ويتراقص أمامه ويهزأ به ، لماذا يقصدنى هذا وكانه يريد قتلى ؟ وقد ادرك صالح ان وراء الوجه المتحرك المبتسم الضاحك تتوارى نفس دنيئة تريد الأذى وتحقد على (٨٩) .

وتتنوع صنوف العذاب والإذلال عقابا على المطالبة بـالحق ، فالجرأة من الفلاح الأجير غير مرغوبة وعمل إجرامى عند زبانيـة التفتيش .

صعد صالح السلالم وبقلب يخفق تقدم من المأمور ، وقال وهو مندهش من جرأته :

" ياحضرة المأمور .. انت حضرت جنازة وعـزاء أبى ..أشـكرك لكنك لم تأمر بصرف أى مبلغ لأمى الضريرة .. ولم تأمر حتى الآن بإيجاد عمل لى لأعيشها ، توقف صالح إذ رأى عينى المأمور تتسعان فى ذهول وراحتى يده ترتفعان إلى أعلى كأنه يقـول فى صـمت : تفضل أنظر إلى فلاحينك البهائم .. أصبح لهم مطالب ووصلوا إلى حد من الجرأة والوقاحة .. لم ينتظر يونس طويلا إذ كانت أعصـابه تتمنى هذا لتنفرج من الصباح فانقض على صالح الذى لم يدر مـا وقع عليه إلا وأنفه يصطدم بأرض الشرفة الخشبية بشـدة ، فـيرن دوى أليم فى دماغه ثم ينقطع نفسه والوجع المميت يشق صـدره ، بعد ما ركلته مقدمة حذاء غليظة شعر أن أحدا يجرجره ثم تأوه عاليا بعدما انطلقت مقدمة الجزمة مرة ثانية كالقذيفة تجرش أسفل عظمة ردفه .. واستمر هكذا راجعا منطويا ، وجهه فى التراب ، لايقـدر على التحرك ، وفى أذنيه ترن قهقهة المأمور الغضبة (٩٠) .

علاقة التضاد القائمة بين الفلاح الأجير ومالك الأرض مـن خلال التفتيش بوصفه سلطة تتم بسبب العمل وفى نطاقه ، فحاجة الفلاح لأن يكفى نفسه ومن يعولهم ضروريات الحياة يجبره علـى الدخول فى تجربة التفتيش بقسو ا ، وهى إشكالية – مـن ناحيـة أخرى – تقدم دليلا حيا على إخباريا عن حـال مـن لا يملكـون الأرض ، ومن لا يملكون منها ما لا يكفى لسد حاجـا م ، فقـط

يملكون الجسد الذى يقدمونه قربانا على مذبح التفتيش ، وقهـرا للذى يملك الأرض فيملك القوت .. وتأتى (الحـرام) ليوسـف إدريس صورة مكبرة لعالم التفتيش ، ذلك العالم الذى يحرك بخيوطه مجموعة من البشر ويضعهم فى م لة دون درجة البشرية ..

ب) الفلاح والعمدة نموذج آخر لعلاقة تضاد :

العمدة – كممثل لسلطة اعلى يستمد منها قوته ، وفى بيئة لا يعرف أهلها من السلطة إلا التجبر والطغيان – يعد هو الحاكم بأمره المتحكم فى المصائر ... وهو صورة حاضرة فى معظم روايات الفلاح – وخاصة تلك التى تدور أحداثها فى قرية شمالية – حيث يمنحـه الروائى مساحة كافية لإعلان حضوره وأثره الفعال .

" وقد كان دائما رجلا ىخر أبيض الشعر رهيبا " (٩١) .

" يتبعه دائما خفير أو أكثر ، يمثلون حاشية تمنحه الهيبة " (٩٢) .

" لم يجب العمدة وتابع سيره وعبد العاطى الخفير يتبعه "

" يستخدم سلطته فى الكيد من الفلاحين ، والافتراء عليهم ومنافق لا يخفى نفاقه " .

كانوا يفكرون بصفة خاصة ، فيما افتراه العمدة على زوجـة محمد أبو سويلم !! من الممكن ان يفترى على زوجا م أيضا ، ربما كان يقول على زوجا م كلاما أفظع ، وكانوا كلهم يعرفـون ان العمدة هو الذى أملى أسماء الرجال للمأمور وذهـب بنفسـه إلى المركز يقنع المأمور بالقـبض عليهم ، على خلاف ما قالـه لأهـل القرية .

كانوا يعرفون ان العمدة هو الذى اخذ العريضة من محمود بك ، واوهم الناس ا ا للرى ، ثم وضع الأختام ا ، مزورا على القرية ا ا تلتمس شق طريق زراعى .

صنع كل هذا وباع البلد .. إرضاء لمحمود بـك .. والباشـا .... وكانوا كلهم يتحدثون إلى بعضهم عن هذا العمدة الذى يضع الكوارث للقرية والذى يبيع اهلها وأرضها للحكومة ، والذى يحاول أن يخضع رقاب الناس فيها (٩٣) .

ثم هو يستعين بمن يملكون قدرات خاصة ، يصطنعهم لنفسـه ليكونوا بمثابة الطابور الخامس له ، يعد أنفاس الفلاحين ، ويحصـى حركا م وسكنا م .

" ومن الحق أن العمدة استطاع أن يجيد رسم خطة الانتقـام ، فاصطنع لنفسه مشعوذا نبذته الرض ، فغاب سنوات ، ثم عاد يحمل تاشرف الأخضر ، وكراهية الأرض التى خاب عليها ، عاد يهـذى بالأدوار والمدائح النبوية ..

واتفق شعبان مع العمدة على ان يتخذ من المواقف ما يجعلـه بطلا ، يكسب الثقة التى لم يكسبها من قبل أبدا .

وباسم هذه البطولة – الخارقة – استطاع أن يتحدث إلى النـاس فى القرية فيصدقوه ويؤمنوا به .

وبدأ يختلق كلاما لا أصل له .. ليوقع الخلاف بـين الـذين يعانون من نفس المأساة ، ويحاربون نفس العدو ، وليتعـرف علـى اتجاهات الناس ضد العمدة .. وعلى كل الأسرار (٩٤) .

ولكنه يستغل ذكاءه فيما يضر ، أما العمدة دا عليه ملاعيب يا جدعان !! دا لو يشغل مخه دهه على الإنجليز كان يطلعهم مـن البر بالسياسة ، زى ما دخلوا بالسياسة (٩٥) .

أما فى القرية الجنوبية ، حيث الأعراف والتقاليد ، تمثل السلطة لا الأشخاص فالقانون العرفى ، هو الذى يصنع الأشخاص ، وليس الأشخاص هم الذين يصنعونه ويخضعونه لمصالحهم كمـا هـو فى الشمال .

فى الجنوب تختلف صورة العمدة فهو واحد من الجماعة يرعى مصالحها ، وعلاقته ا علاقة الأب بالأبناء .

" قالت المرأة فى حدة موجهة كلامها للعمدة :

" جلت له ايه يا عمده .. أوعى يكون بيضـحك عليـك .. ويكون من رجالة المهندس .. فصاح العمدة فى حنان أبوى :

لا يابت ، أنا مكتبه اسمه وعنوانه .. وأخذت عليه عهد الله إنه من مصر (٩٦) .

هو ديموقراطى يترك لمرؤوسيه أن يعـبروا عـن آرائهـم ، " وتركهم العمدة يقولون على ما يجول فى صدورهم وهو ينظر إليهم فى اطمئنان وسرور .." (٩٧) .

ويخاف عليهم : العـــمدة رجل عجوز .. بيخـاف علينـا كلتنا (٩٨)

ولأن الأعراف السائدة دائما أقوى من الأشـخاص ، فـإن العمدة قد يفقد مكانته بين الجماعة حيث تـ اح السـلطة إلى مـن يعرف قيمة الأعراف ، ويقضى بين أفراد الجماعة بما يرضى هـذه الأعراف ولا يخالفها .

فالشيخ محارب رمز الأعراف ، والحق يصبح سيد الأمور رغم وجود العمدة .

(البراطيم) قبيلته هى سيدة القبائل ، فلما ظهر الشيخ محارب كان العمدة – وحده – هو سيد القرية ، وكانـت (الكواهـل) تنازع البراطيم على سيادة القرية .. بل استطاعت ان تقهـرهم فى أكثر من موقف كما يؤكد عبد الله .. إذن سلام قريتنا فى يد الشيخ محارب .. إن أراد جعله يسود .. وإن لم يرد سادت مكانه النبابيت .. (٩٩) .

الحكومة والفلاح / علاقة تضاد وقهر :

هى عند الفلاح لفظ يطلق على كل قادم من المدينة حاملا قوة وسلطة تمثلان السلطة العليا لا فرق بين :

١- المأمور الذى يأتى لتقديم واجب العـزاء فى مـوت العمدة .

كان المأمور يخطو باب المضيفة ، وهو يشد بدلته العسـكرية على بدنه الغليظ المتكرش ، والفلاحون ينظرون إليه فى حذر ورهبة ..

وتنقل الناس من اماكنهم ، وهبط بعض الكبار الذين كـانوا على الكراسى المذهبة ، فجلسوا على الكنب ، وترك بعض الـذين كانوا على الكنب أماكنهم ليجلسوا على الدكك الخشبية ، وذهب الشيخ الشناوى يجلس على دكة وسط الفلاحين .. وألقـى شـيخ البلد بنفسه على كرسى أخضر مذهب شمال المأمور .. وشعر شيخ البلد بكبرياء وهو يجلس إلى جوار المأمور ومحمود بك ..

ومضت العربة فى طريق العودة ، والصغار والنساء أمـام الـدور يهمهمون فى وجل واستغراب ...

الحكومة ... الحكومة كانت فى المعزى "(١٠٠) .

٢- أو الشاويش الذى يقود الهجانة ؛ لتأديب القرية .

هبط رجال الهجانة بالكرابيج ، ومـروا علـى الزرائـب فى الحقول وعلى الجسر ، فا الوا ضربا على الفلاحـين ، وأمـروهم بالرجوع إلى الدور ، ثم نزلوا إلى القرية يسوقون أمامهم الرجـال ، والأطفال ، والبهائم ، ثم أخذوا يضربون كل من يقابلهم فى طرقات القرية ، ويأمرون الناس أن يلزموا بيو م ، ووقف شيخ البلد يشرح للشاويش ، ولثلاثة جنود معه ، أنه نائب الحكومة فى البلد ، ولكن الكرباج هوى عليه ، وهو يزعق ، حتى اضطر آخر الأمـر إلى أن يجرى من طريق الهجانة ليصل إلى بيته بجوار دوار العمدة عن طريق آخر ...

وغاب شيخ البلد فى زحام الرجال الذين جروا ، وذعـرهم يختلط بالسخرية قائلين :

" ضربوا نايب الحكومة ياوله ، الحكومة ضربت نايب الحكومة (١٠١) .

٣- أو الباشا صاحب العلاقة القوية بالحكومة ، والـذى يتنقل بين المدينة والقرية .

ومازالوا يذكرون أن رجالا من قرى أخرى مـروا عليـه فى عزبته الصغيرة وهم يركبون الحمير قائلين (دستور) دون ان ي لوا ، فلم يقل لواحد منهم : (دستورك معك) كما فى العادة ، وإنمـا

ارسلهم إلى المركز وأقام كل واحد منهم أياما فى الحبس ، حيث شرب بول الخيل بعد ان حلقوا له نصف شاربه ، وظل يضرب ويضرب حتى قال لهم كما طلبوا منه انه امرأة ... (١٠٢) .

إن الفلاحين لا يهمهم شكل الحكومة ، و لا يتعرفون عليها او يفرقون بين أفرادها ، ليدركوا مقدار سطو ا ، او رغبة تميزها ، فهم يعرفو ا باعمالها ضدهم .

" إ م يعرفون بتجار م وحدها ، أن الحكومات التى تقبل فتعتمد فى الانتخابات على رجال المركز ، وأصوات الموتى ، والغائبين ، وتفضل عمدة من قرية ، وشيخ خفراء من اخرى وتنقل مدرسا من هنا وناظرا من هناك ، هذه الحكومات نفسها هى التى تمنح الباشا دائما ما يريد .. ولقد أوشكت هذه الحكومات منذ اعوام قلائل ، ان ت ع الأرض من أيدى الفلاحين فى عشرين قرية ، لتنشىء طريقا يمر بعزبة الباشا القريبة من المركز ، ويصل بين المركز وطريق القاهرة ، رغم أن الجسر هو الطريق الطبيعى القديم الذى تأتى منه عربات الحكام فى أيام الانتخابات ، وحينما تقع الجرائم ، ولو أ م أصلحوه لما نزعوا سهما واحدا من فلاح (١٠٣) .

إن ما فعلته الحكومة وما تفعله ليس خافيا على احد منهم ، والذاكرة تحمل الكثير " كان الفلاحون حين يتذكرون كيف بدأ الأمر بحرما م من الماء من أجل الباشا ، يهزون الرءوس وفى النفوس منهم تختنق الحسرات ، وفلو م تختنق الوجل ، وبخوف حزين من المخبأ فى الغيب (١٠٤) .

إن الحكومة فى علاقتها بالفلاح ذات فاعلية فى مجريات حياة الفلاح ، وفى معيشته التى تتحكم بالرض ، والمياه ، ومن ثم الفلاح فهى نظرة الفلاح القوية المسيطرة المتحكمة

يقول هنرى عيروط : ولما كانت مصر بلد زراعيا ، فإن جميع أفراد السلطة فيها تقريبا تنتهى أخيرا بإصدار أوامر إلى الفلاح ، إ ا فى نظر الشعب القروى هى الممثلة للعناية السماوية ، التى تنظم كل شىء وترتب كل شىء ، أما الفلاح فى نظر الحكومة فهو يظل دائما القاصر الذى ينبغى ظظظأن تأمره بكل شىء ، والعاجز الذى يجب أن تنوب عنه (١٠٥) .

وتظل صورة الحكومة كسلطة متحققة فى روايات القرية الشمالية ، حاضرة عبر السرد فى الوقت الذى تمحى فيه تماما فى القرية الجنوبية ، فلا تقع على سلطة غير سلطة العراف ، والتقاليد التى تتمثل فى أشخاص ليسوا بالضرورة يرتدون مسوح السلطة وشار ا .

وقد أشرنا سابقا إلى البيئة القروية بشكل عام ، وأثر اقترا ا أو ابتعادها من العاصمة / القاهرة ، كمكان لسلطة الحكومة ، تلك السلطة القادرة على كل شىء ، والتى تمثل للفلاح صورة تقترب

من البطولة الملحمية أو الأسطورية : الحكومة يا ولدى ، .. الحكومة قادرة على كل شئ .. " (١٠٦) .

٤ - الفلاح الأرض ـ ـ ـ ـ ـ العمل ـ ـ ـ ـ الزمن

الرواية بوصفها عملا إنسانيا لا تنفصل عن الزمن فى إطاراته المختلفة ، فهو عنصر له فاعليته ووضوحه ، يقول ت . هول : الروائى لا بد ان يأخذ بخناق الزمن ، وكيفية تناوله له ، مؤشر جيد لسيطرته على صنعته (١٠٧) .

وقد ميز النقاد بين نوعين من الزمن :

أ) خارجى : (زمن الكاتب – زمن القارئ – الزمن التاريخى) . والتاريخى يحدد زمن الحدث فى مرجعيته للواقع ، اى الزمن الذى يحكى فيه .

ب) داخلى : (زمن الحكاية – زمن الكتابة – زمن القراءة) (١٠٨) .

والزمن الداخلى الحكائى يستخدمه الروائى ، كمحدد ومنظم للاحداث لنه كما تحدد سيزا قاسم : لما كان لا بد للرواية من نقطة انطلاق تبدأ منها ، فإن الروائى يختار نقطة البداية التى تحدد حاضره ، وتضع بقية الأحداث على خط الزمن من ماض أو مستقبل وبعدها يستطرد النص فى اتجاه واحد فى الكتابة ، غير أنه يتذبذب ويتأرجح فى الزمن بين الحاضر والماضى والمستقبل " (١٠٩) .

وقد يبدو الزمن هنا حيلة فنية ، يجيد السارد استخدامها ، حيث يصير السرد حركة داخل نطاق الزمن .

ومع التسليم بكل ما سبق فإننا نتعامل مع الزمن ههنا مفردة معرفية يدركها الإنسانبالخبرة الحياتية ، ويقول كانديدو : يستخدم كل شخص الزمن بأن يذكره .. غدا أعود .. مضى عامان على ، أو بأن يشير إلى نشاط شخص آخر أتذكر جيدا السنين التى قضتها مارى فى المزرعة ، وهذه الإشارات مباشرة تصدر عن تصريحات حقيقية مستخرجة من نوع الحوار / الحقيقة " (١١٠) .

فتصورنا يقوم على إحساس الشخصية الروائية بالزمن حين يغدو ذاتيا مباشرا وموقفها منه فى ديمومته التى لا تستطيع الانفصال عنها ، إن البشر يعيشون طبقا لزمنهم الخاص المنفصم عن الزمن الخارجى ، الذى لا يطابق فى إيقاعه زمنهم الخاص (١١١) .

إنه زمن الشخصية الخاص الذى يكشف مظهرا من مظاهر تعاملها مع الطبيعة ، أى مع الزمن بوصفه مفردة أو جزءا من ثنائية الزمان والمكان ، وفى تمامه مع الزمن الكونى الفلكى الدائرى المتكرر الذى يعيشه الفرد يوميا .

إن إيقاع روايات الفلاح زمنيا إيقاع فلكى ، يتجاوز ويـ اح عن الساعة والنتيجة (التقويم كتعداد يومى) إلى فواصل تتصادم

مع المكان والعمل ، وهى فواصل ترسم أشكالا للزمن من ناحيـة وتؤدى وظيفة للشخصية من جهة أخرى ، وهى :

أولا – زمن حقيقى وينقسم إلى :

١- فصلى / موسمى .
٢- يومى .
٣- نهار .
٤- ليل .
٥- صبح / ظهر / عصر / مغرب / عشاء .

١ - الفصل الموسمى :

تعد الفاصلة الزمنية الفصلية أولى مقاييس الزمن التـى يـدركها الفلاح (١١٢) .

وهى فاصلة ترتبط بمواسم الزراعـة ، فالشـتاء ، الربيـع ، والصيف ، والخريف ، فواصل زمنية وثيقة الصلة بالزراعة يقـول فلاح الحرام : " القطن يزرع فى آواخر الشتاء ، ومـا إن تـولى طوبة حتى تكون بذوره قد تشققت واخترقت الأرض السـمراء ، ونبتت له بذرة جذر ، وغالبا ساق ، وحين تكبر العيـدان فتغطـى المساحات الواسعة السوداء بطبقة خضراء جميلة ريانة ويحـل آوان الدودة ولطعها ، حينئذ يدور الجدل حول الترحيلة (١١٣) .

تدفق الصيف على الوادى محمولا فوق رياح الخماسين ، تنفخ قيظه مع الأتربة والرمال فى موجات ودوامات متتالية .. وبعدها .. مرت على القرية ، فوق الحقول فشعريرة جعلت عيـدان القمـح ترتعش ، وتطيب سنابلها .. وابتدا ضم القمح تنـاثرت الرجـال والبنات فى الحقول ، والمناجل فى أيديهم (١١٤) .

اشتغل صالح فى بذر المحصولات الشتوية ، يقابل الهواء بعرض صدره وكل حين وحين ، يرمى بذراعه فى حركة واسعة عظيمـة ، يبسط يده ينثر الحب امامه والنسيم الرطب ورائحة الأرض الـتى تقدم باطنها له مع تكرار الحركة الجميلة واستمرارها ، كـل هـذا يحدث بذهنه نشوة طرب سعيدة مسكرة (١١٥) .

وحل الخريف ، وضم الناس محصولا جيدا وجاء الموسم .. ثم رقدت الأرض تستريح وتستعد للشتاء (١١٦)

" وفلاحة الأرض فى أواخر الخريف ورمى البذور فى جـوف الأرض السمراء ، مياه النيل الدسمة التى تحمل الحيـاة إلى الـزرع وتبعث الحرارة فى كيان الحبة .

نضوج الزرع واخضراره تحت أشعة الشمس المحرقة . حقـل القمح واصفراره فى الربيع . السنابل الذهبية المفعمة حياة وزينـة . أعواد القمح وهى تميل تحت اهتزاز الريح كموجات عسـجدية ،

تمضى وتروح ، السوائم التى تجوس خلال الحقول وتمر مســرعة فى الأفنية والمماشى الضيقة ؛ لتقطف فى غفلة المزارعين تلك الســنابل قبل نضجها ..ثم دور الحصاد ، فالمناجل ، فالبيادر ، فغرائز القمح ، فالأسواق ، فالمطاحن ، فالأفران التى يلعب فى جوفها اللهب الأحمر .. الخبازون بسواعدهم العارية . الأرغفة المصفوفة ساخنة طرية .. وأخيرا كسرة الخبز التى يقاتل الإنسان من أجلها فى الحياة ويسعى " (١١٧) .

إن الاسراع بإيقاع الزمن فى السطور الأخيرة من قبل السارد ، لا يجعل الفلاح يشعر بالزمن أو يجعل مرور الزمن على الفــلاح كمروره عبر لغة السرد فى سرعتها وتعاقبها مــن خــلال حــرف العطف الذى يفيد التعقيب والسرعة ولكنه كمساحة تمتــد حــتى يكفل للفلاح القيام بهذه الأعمال فى صورة مكتملة تسير متوازيــة مع خط الزمن الذى تنجز فيه .

٢- يومى

تبدأ مساحته من الفجر حتى اليوم التالى : يبدأ يومه صباحا مع طلوع الشمس ، أو قبل طلوعها . قبل أن ترســل الشــمس أول شعاع فى اليوم الوليد ، كان عبد الهادى يغوص بقدميه العاريتين فى ماء القناة الصغيرة ، التى تنحدر من تحت الجسر ، ويهوى بفأســه على قاع القناة وغير بعيد منه كان فلاح آخر يهوى بفأسه علــى الأرض ، وهنا وهناك فى حوض الجس تناثر الفلاحون أنصاف عراه (١١٨).

" ومحمد أبو سويلم يخرج إلى حقله فى الفجر ويقعد به طول النهار ويترك وصيفة تحمل إليه غذاءه هناك ، ويعود مع أول الليل ليعتكف فى داره حتى الفجر وهكذا " (١١٩) .

والفلاح الأجير ينتهى يومه فى العمل مع غروب الشمس : " توارت الشمس ونزل الليل بغته ، رجع الأنفار إلى القرية فى أفواج مرحة " (١٢٠) .

وقد يمتد العمل ويطول زمنه إلى ساعات الليل ، حيث يقــوم الفلاح ببعض الأعمال التى من الممكن إنجازها ليلا فعبــد الهــادى يصعد إلى الجسر عندما تدور سافيته ليسهر عندها طول الليل يقطع الوقت بغناء المواويل الطويلة التى تروى قصصا بإسرها عن أبطــال الحياة والحب ، بينما الماء يجرى فى قناة صغيرة تمر من تحت الجســر إلى حقله ثم تطوف بالحقل كله تاركة الماء ينساب فيها عبر فجوات شقتها الفأس (١٢١) .

أما الأيام كمسمى فإن الفلاح لا يعنيه منها إلا يــوم الجمعــة المرتبط بسوق الجمعة " أرجوك ان تبيع الحوليه فى سوق الجمعة " (١٢٢) أو بصلاة الجمعة " مر أسبوع كامل على كتابــة العريضــة والقرية تنتظر وبعد صلاة الجمعة ... (١٢٣) .

ولا يعرف من عدد الأيام إلا ما يتصل بدورة المياه للرى .

" لا يا شيخ ، .. خمسة ؟ : خمسة أيام ، .. ياجدع ، قول كلام غير ده .. (١٢٤) .

٣- ار :

..وهو مساحة تستغرقها العمل كما رأينا وفاصلة زمنية قوامها حركة العمل ولا يقضيها الفلاح فى بيته غالبا .

٤- ليل :

مساحة زمنية قد يسكن فيها الفلاح ، إن لم يكن لديه عمل خاصة صيفا .

٥- صبح – ظهر – عصر – مغرب – عشاء :

وهى فواصل زمنية تعتبر أصغر وحدات الزمن عند الفلاح ، فهى مواقيت الصلاة ، وأداة معرفتها هى الشمس فى حركتها من الشروق للغروب .

ثانيا – الزمن ا ازى :

وهو زمن لا يستخدم بمعناه الحقيقى ، بل يستخدم بصورة مجازية من خلال الألفاظ الدالة على الزمن ، ويأتى هذا عبر الحوار مقصودا به دلالات غير ما وضعت له .

فالساعة فى الموال والأغانى رمز للتحضر ، والمدنية :

" ياما رنت الساعة فى جيب محبوس ..
فايته على السايغ وقال لى مالك .
إن كان على السيفه لشيعهالك .
بس ابعدى عن لفندى وقولى ..."(١٢٥) .

والزمان كرمز للزمن فى طوله وامتداده :

" من زمان يا دار ما قعدنا .
جانا يبكى ..
وبعتنا مرسال راح يضحك .
جانا يبكى .." (١٢٦) .

والسنة : " يا سنه منيلة وزى الهباب (١٢٧) .
ياسنه سوخة " (١٢٨) .

وإذا كان الزمن فى الأدب هو الزمن الإنسانى الذى يمثل الوعى بالزمن الداخل فى نسيج الحياة ، فهو فى روايات الفلا على المستوى النصى زمن ممتد كزمن حكى مقتطع ، من الزمن التاريخى أما على مستوى الشخصية ،فهو زمن دائرى ولنه مرتبط بالعمل فإنه يتحرك مع حركاته ، او بمعنى آخر فإن إدراك الفلاح له مرتبط بحركة العمل ، ويتشابه فى جزئياته ، فالشتاء مرتبط بعمل ما ، والصيف مرتبط بعمل وهكذا بقية الفصول ، فالأعمال تدخل فى النسيج الزمنى وتدور بدوراته وتتكرر بتكراره ؛ فيصبح كل منها

دليلا على الآخر ، فزراعة محصول معين دليل على فصـل بعينـة وحلول فصل آخر يكون دليلا على عمل ما أو زراعة محصول ما . وكذلك على المستوى اليومى ، فكل فاصلة يومية تـرتبط بحركـة معينة وعليه فإن الفلاح يتوافق مع الزمن كقوة فاعلة ، حـتى أنـه يؤرخ للأحداث زمنيا بمواسم العمل وأحداثه فيحول العمل إلى أداة زمنية قادرة على الدوران فى فلك الزمن ، وان تكون واحدة مـن علاما ا : "ألم تأخذ خمس أقات سكر . متى .. يوم تـ يلة الـذرة خلف المحراث فيسكت الرجل ويعتبر التاجر سكوته علامة الرضا ، فيؤشضر بقلم الكوبا ليقول من جديد وأخذت من الواـد حامـد ثلاث قطع صابون فرنساوى يوم تلقيح النخيل منذ خمسة شهور ، وعشرة أمتار دبلان يوم تعشير بقرتك (١٢٩) .

زينب أتولدت سنة ما بنينا الساقية : وفاطمة فوق رأسها على طول ، ونجاح بينها وبين زينب سنة .. (١٣٠) .

ثم هو يتعامل معه فى صورة القدر صاحب القوة الـتى عليـه تجاوزها والتغلب عليها : " وتتابعت خطوات الرجـال فى صـمت قطعته همهمة محمد أبو سويلم – أيوه يا دياب بس الزمن كاسر .. أيه .. " (١٣١) .

الهـــــوامش

****

(١) فالنيل فى روايات القرية الجنوبية لا تتغير ملامحه فى الرواية عن ملامحه فى الواقع ولم يأت روائى واقعى يجعل النيل ينبع من الشمال ويصب جنوبا ...مثلا .

(٢) الأرض ، ص ٢٢٨ .

(٣) د . سيد حامد النساج ، بحوث ودراسات أدبية ، دار المعارف ١٩٧٨ ، ص ١٣٠

(٤) د . عبد الفتاح عثمان ، بناء الرواية ، ص ٦٠ .

(٥) محمد أمين حسونة (راوية) مطابع جريدة الصـباح ١٩٥٦ ، ص ١٩٠ وتـدور أحداثها فى قرية المسالمة فى صعيد مصر حيث يصلها أحد المشعوذين الذى يستغل سـذاجة أهلها وبراءة الفتاة راوية فيسلبها شرفها وينتقم منه والدها بقتله .

(٦) سلمى الأسوانية ، ص ٢١ .

(٧) وهبت العاصفة ، ص ٤٦ .

(٨) وهبت العاصفة ، ص ٥٤ .

(٩) وهبت العاصفة ، ص ٥٤ .

(١٠) وهبت العاصفة ، ص ١٢٩ .

(١١) الفلاح ، ص ٩٠ .

(١٢) الفلاح ص ١٤٨ .

(١٣) الأرض ، ص ٦٤ .

(١٤) الشمندورة ، ص ٢٤٨ .

(١٥) الشمندورة ، ص ٥٨ .

(١٦) سلمى الأسوانية ، ص ٩.

(١٧ - ١٨) سلمى الأسوانية ، ص ١٠ .

(١٩) راوية ، ص ٥ .

(٢٠)وهبت العاصفة ، ص ٦٢ .

(٢١) انظر : مادة (ن ج ع) أساس البلاغة للزمخشرى ، ١٩٦٠ ، والقاموس المحيط الفيروز أبادى ، ومادة (ك ف ر) أساس البلاغة ، والقاموس المحيط ، ونرجح ان المياه فى نقصا ا وتحكم الاقطاعيين فيها اضطرت الفلاح لتغطية الحبوب التى يبذرها خوف الطيور وهو ما توحى به كلمة كفر التى من معانيها الغطاء والستر ، أما فلاح الجنوب فلم يعانى من نقص المياه فهو قريب من النيل يستمد منه المياه المباشرة دون تحكم ولفيضان كان يرسم جغرافية المكان إذ تخضر الأرض وتجعل المكان منتجعا جميلا .

وانظر : محمد زكى الأيوبى ، القاموس الجغرافى الحديث ، بيروت ط ١ ، ١٩٨٨ ، ص ٤٠١ – ٥٠١ .

(٢٢) د. جمال حمدان ، شخصية مصر ، ص ٦١ .

(٢٣) الأرض ، ص ٨٧ .

(٢٤) الأرض ، ص ٩٨ .

(٢٥) بيار غيرو ، علم الدلالة ، ترجمة : انطوان أبو زيد ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٤ م ، ص ١٥ .

(٢٦) حميد لحمدانى ، بنية النص السردى ، بيروت ١٩٩١ ، ص ٧٠ .

(٢٧) المرجع نفسه ، ص ٧١ .

(٢٨) صلاح بوجاه ، الشىء بين الوظيفة والرمز ، ص ٢٧ .

(٢٩) سيزا قاسم ، بناء الرواية ، القاهرة ١٩٨٤ ، ص ٨٣ .

(٣٠) محمد عاطف غيث ، القرية المتغيرة ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٤ ، ص ١٢٤ .

(٣١) د. صلاح فضل ، نظرية البنائية فى النقد الأدبى ، مكتبة الأنجلو ط ٢ / ١٩٨٠ ، ص ٢٢٩ .

(٣٢) فروايات مثل : " هارب من الأيام " لثروت أباظة ، " وشراع أبيض لعبد المنعم الصاوى ، ووصفت الفلاح مجردا من الأرض فوضعتنا أما شخصية ذئبفية لا يمكن الإمساك ا أو إدراكها والروايات التى نقلت الفلاح إلى المدينة جعلته غريبا فاقد لبيئته ومجتمعه وهى روايات كثيرة منها (البيضاء) ليوسف إدريس ، أو (اولنا ولد) لخيرى شلبى .

(٣٣)الأرض ، ص ٣٩ .

(٣٤) الأرض ، ص ٤٩ – ٥٠ .وعبد الهادى صورة واضحة لعلاقة الفلاح بالأرض تصل فى فنيتها ، إلى النموذجية .

(٣٥) د. حلمى بدير ، الاتجاه الواقعى فى الرواية ، ص ٢٧٥ .

(٣٦) الأرض ص ٨٢ .

(٣٧) السراية ص ٢٥٧ .

(٣٨) انظر سيمنتو موسكاتى ،الحضارات السامية القديمه،ترجمة:د.يعقوب بكر،دار الكتاب العربى،القاهرة،ص٧٥.

(٣٩) راوية،ص٤٨.

(٤٠)السراية،ص١٣.

(٤١) الأرض ، ص ٢٤٨_٢٤٩.

(٤٢) الشمندورة ، ص ٨٠ .

(٤٣)الأرض ، ص ٣٩١ ، ٣٩٢.

(٤٤)أيام الانسان السبعة ، ص١١.

(٤٥)الشمندورة ، ص٥٢.

(٤٦)الأرض ، ص٥٠.

وعلامات الحب تجعل المحب يتواصل مع العلم"فالحب وسيلة تضىء لنا ظلام العالم" نيقولاى برديائيف، العزلة وا تمع،ترجمة:فؤاد كامل، الهيئة المصرية العامة ،١٩٨٢،ص١٧٧.

(٤٧)الأرض ، ص ٥١.

(٤٨)الأرض ، ص٣٠٤.

(٤٩)الأرض ، ص٦٣.

(٥٠)الأرض ، ص ١١٨ .

(٥١)د. عبد النعم تليمة ، مقدمة فى نظرية الأدب ، ص ٣ .

(٥٢) السابق ، ص ٣ .

(٥٣)د . حبيب الشارونى ، فكرة الجسم ، ص ٢٤١ .

(٥٤) انظر : مقابسات لأبى حيان التوحيدى ، المقابسة رقم ٧٤ .

(٥٥) الأرض ، ص ١٦١ والتجديد من عند الباحث .
(٥٦) ميشيل رايمون ، طرائق تحليل السرد ، ترجمة : حسن بحراوى ، الرباط ١٩٩٢ ، ص ١٧٨ .
(٥٧) رينية ويلك واسوستن وارين ، نظرية الدب ، ص ٢٨٠ .
(٥٨) د. فيصل دراج ، دلالات العلاقات الروائية ، قبرص ، مؤسسة عيبال ط١
(٥٩)الأرض ، ٥٢٩ .
(٦٠)قلوب خالية ، ص ١٥٢
(٦١) هنرى عيروط ، الفلاحون ، ص ٥٤ .
(٦٢) السرايى ، ص ١٩٣ .
(٦٣) فتحى غانم ، الجبل ، روايات الهلال ١٩٦٥ ، ص ٤٧ .
والرواية تدور أحداثها بقرية الجرنة فى صعيد مصر ، على لسان أحد محققى وزارة المعارف الذى يكشف عن عالم القرية من خلال وعى المثقف الزائر ، وهى تشبه تجربة الحكـيم فى يوميات نائب فى الأرياف .
(٦٤) الأرض ، ص ١٤٧ .
(٦٥) والتراس نيف ، العمل وسلوك الإنسان ، ص ١٧٤ ، ١٧٥ .
(٦٦) الأرض ، ص ٣١٦ ، ٣١٧ .
(٦٧) د . عبد النعم تليمة ، مقدمة فى نظرية الأدب ،ص ٣ .
(٦٨) انظر :العمل وسلوك الإنسان ، ص ١٦٥ .
(٦٩) الأرض ، ص ١٦٧ .
(٧٠) الأرض ، ص ٣١٣ .
(٧١) السراية ، ص ٢٠٠ .
(٧٢) الشمندورة ص ١٩١ .
(٧٣) انظر : تودروف ، مقولات السرد الأدبى ، ترجمة الحسين سبحان وفؤاد وصفى ، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبى ، ص ٤٨ .
(٧٤) الشمندورة ص ٣٦٥ .
(٧٥) الأرض ، ص ٣١٤ .
(٧٦) الشمندورة ، ص ٢٨٢ .
(٧٧) الشمندورة ، ص ٣٦٥ .
(٧٨) أيام الإنسان السبعة ، ص ١٠ ، ١١ .
(٧٩) السراية ، ص ٥٨ .
(٨٠) الجبل ، ص ٩٤ .
(٨١) انظر ؛ د . على فؤاد أحمد ، علم الاجتماع الريفى ، القاهرة ، ط ٢ ، ١٩٦٠ ، ص ٣١ .
(٨٢) الأرض ، ص ٥١ وما بعدها حتى نهاية المشهد .
(٨٣) السراية ، ص ١٩٣ .
(٨٤) تودروف ، مقولات السرد الأدبى ، ص ٤٩ .
(٨٥) انظر : الأرض ، ص ١٧٠ ، ١٧١ .
(٨٦) انظر : محمد عزام ، الأسلوبية ، دمشق ١٩٨٩ ، ٢٠٧ وما بعدها .
(٨٧) تودروف ، المرجع السابق ، ص ٥٠ .
(٨٨) السراية ، ص ٣٥ – ٣٥
(٨٩) السراية ، ص١١٥ .
(٩٠) السراية ٣٦ .
(٩١) الأرض ٣٢١ .
(٩٢) الأرض ٢٤٣ .
(٩٣) الأرض ٢٤٦ – ٢٤٧ .
(٩٤) الأرض ٣٠١ .
(٩٥) الأرض ٢٩٣ .
(٩٦) الجبل ، ص ٦١ .
(٩٧) الجبل ٦١ .
(٩٨) الجبل ، ص ٩٠ .
(٩٩) سلمى الأسوانية ، ص ١١٤ .
(١٠٠) الأرض ٣٢٦ – ٣٣٠ .

(١٠١)الأرض ، ص ٣١٦ – ٣١٧ .
(١٠٢) الأرض ، ص ٨٩ .
(١٠٣)الأرض ، ص ٨٨ .
(١٠٤)الأرض ، ص ٨٩ .
(١٠٥) هنرى عيروط ، الفلاحون ، ص ٣٥ .
(١٠٦) الشمندورة ، ٤٨٢ .
(١٠٧) ادوارد ت . هول رقصة الحياة ، البعد الآخر للزمن ، ترجمة نظمى لوقـا ، دار كتابى ، د . ت ، ص ١٨٢ .
(١٠٨) انظر :
أ) عبد العالى بو طيب ، اشكالية الزمن فى النص السردى ، فصول مج ١٢ عـدد ٢ ، ص ١٢٩ .
ب) ميشال بوتور ، بحوث فى الرواية ، ص ٩٦ وما بعدها .
ج) سيزا قاسم ، بناء الرواية ص ٢٦ وما بعدها .
(١٠٩) سيزا قاسم ، بناء الرواية ، ص ٢٩ .
(١١٠) كانديدو جابيجو ، الفضاء الزمن ، ترجمة محمد العطار ، فصول مج ١٢ ع ٢ ، ص٦٦ .
(١١١) سيزا قاسم ، بناء الرواية ، ص ٤٥ .
(١١٢)لقد بدأ التقويم المصرى ، وهو اول تقويم وضع فى العالم وعلى أساسه بنى التقويم اليوليانى ثم التقويم الجراجوارى الذى تتبعه الان معظم الدول .
بدا هذا التقويم مرتبطا بالزراعة والنيل فالقدماء المصريون قسموا السنة إلى ثلاثة فصـول يحتوى كل فصل على أربعة أشهر ويشتق اسم كل فصل من الزراعة وحركة النيل .
الأول فصل الفيضان ويبدأ من اليوم الول كل عام وهو بالمصرية إ خت ekhet .
والثانى برت pret اى خروج النباتات من الأرض بعد الفيضان .
والثالث شمو shmiw أى ندرة المياه والجفاف .
انظر محمد محمد فياض ، التقاويم ، مكتبة نهضة مصر ١٩٥٨ ، ص ١٧ .
(١١٣) الحرام ، ص ٢٠
(١١٤) السراية ، ١٢١ ، ١٢٢ .
(١١٥) السراية ، ص ٢٤٧ .
(١١٦) الشمندورة ، ص ٣٤٩ .
(١١٧) راوية ، ص ١١٧ .
(١١٨) الأرض ، ص ١٦١ .
(١١٩) الأرض ٢٧٢ .
(١٢٠) السراية ، ص ١٤٤ .
(١٢١) الأرض ص ٤٤ .
(١٢٢) السراية ، ١٨١ .
(١٢٣) الأرض ، ص ٧٩ .
(١٢٤) الأرض ، ص ٦٠ .
(١٢٥) قلوب خالية ، ص ٢٠٩ .
(١٢٦) السراية ، ص ١٢٤ .
(١٢٧) الأرض ، ص ٥٣ .
(١٢٨)قلوب خالية ، ص ٧٣ .
(١٢٩) الشمندورة ، ص ٦٧ .
(١٣٠) الأرض ، ص ١٩٤ .
(١٣١)الأرض ، ص ٢٨٥ .

٦- الفلاح / الأرض ـ ـ ـ العمل ـ ـ الثقافة

ترتبط ثقافة مجتمع ما فى أصولها وأحوالها بالعمل ، وتتجسـد فىأبرز صورها من خلاله ، يقول د . تليمة : إن العمل هو النشاط البشرى الذى يحول موارد الطبيعة إلى ثروة ، وتتحول من خلالـه العلاقات إلى ثقافة ، إن الثقافة ذات طبيعة اجتماعية لأ ا راجعة إلى العمل كعملية اجتماعية فهو مصدرها ومفسرها (١)

واستقراء تعريفات الثقافة ومكونا ا ، يؤدى بنا إلى النتيجـة نفسها (٢)

والرواية تميل عند تصوير الفلاح إلى تشكيل البناء الثقافى كله على الصورة التالية

البناء الثقافى للفلاح

أولا العمل :

ليس العمل فى أى مجتمع حركة تؤدى بطريقةاعتباطية ولكنـه يأتى فى صورة منظمة يضع لها ا تمع نظامها العرفى إن لم يكن لهـا نظامها الرسمى ، وحتى هذا النظام الرسمى الذى يوضع مـن قبـل الحكومات والمؤسسات ، يصبح شكلا متعارفا عليه .. إذن فالعمل يحتاج إلى ثقافة منتظمة ، وإلى أعراف هى جزء من ثقافـة ا تمـع العامل .

وفى هذا السياق يأتى عمل الفلاح منظما من قبل جماعة القرية فالتعامل مع الأرض لا يحسنه إلا من كان لديهم خبرة فى هذا ا ال ن وزراعة أى نبات أو محصول تحتاج إلى معرفة سـابقة بمواعيـد الزراعة والغرس ، وقد رأينا علاقة الفلاح بالزمن وإدراكه لـه فى صور مختلفة مرتبطة بالعمل – وكذلك المكانالصالح والنتظم لرعاية النبات .

فكلها أنشطة ينظمها مجتمع العمل ، ويمكننا أن نسميها ثقافـة العمل " والثقافة الخاصة للعمل شأ ا شأن أى ثقافة فرعية أخرى لها عادا ا وتقاليدها الخاصة " (٣)

وتتولد عن ثقافة العمل هذه ثقافة ا تمع القـروى فى شـتى صورها فالأرض هى أول مفردات المعرفة المكتسبة عند الفـلاح ،

وعبد الهادى اكتسب من خلال الأرض معرفته التراكمية الموازية لعمره الزمنى ونموه العقلى ، فهو تجاه الأرض :

يعرفها جيدا ، يعرف وجهها وقنوا ا وكل مسلك فيها .. حمل الفأس الصغير وهو طفل .. إ ا نفس المنقرة التى حملها أبوه عندما كان طفلا ، حتى إذا كبر عبد الهادى ومات أبوه كبرت الفأس معه ، أنه ليعرف قصة هذه الأرض كلها منذ كان يدق الوتد للجاموسة وهو فى الثامنة من عمره لترعى البرسيم بحساب ، إنه ما زال يذكر قصة هذه الأرض ولن ينساها أبدا وسيحفظها عنه ولده من بعده .. لقد أدرك أ ا تنبت الذرة ، والبرسيم ، والقطن مع أول الأشياء التى أدركها فى الحياة وزرعها أبوه حديقة ثم قلعها بعد سنوات وزرع فيها هو القلقاس فرمت له الكثير .. وزرع فيها القصب فرمت له الكثير .. .. وزرع فيها الحلبة والفول فلم تخيبه أبدا ورفعت رأسه على الدوام (٤) .

عبد الهادى هـهنا شأنه شأن كل فلاح : حين يزرع ، ويرعى البذور ، ويتعهد الثمار يفض أسرار الأرض ويكشف عن حقيقتها (٥)

والعمل يحتاج للآلآت ، والأدوات التى تختص ببيئة العمل ، ولكل منهما عمل خاص وكلها تمثل شكلا من أشكال ثقافة العمل وتعد من مكونات هذه الثقافة : (فالفأس – المحراث – الساقية – الشرشرة – النقرة وعشرات الأسماء غيرها) تختص بعمل الفلاح وتدل دلالة قاطعة على ثقافته .

فهذه الأدوات وإن كانت بسيطة التركيب أحيانا فإ ا تحتاج إلى معرفة مسبقة للتعامل معها ، وهى معرفة يعد العمل دافعها الول حيث تتطلب هذه الأدوات وعيا وفهما كامليين لها ولخصائصها ، بل ومنح الأدوات خصائص تجعلها قادرة على أن تؤدى ما يريد منها (٦) إضافة إلى ذلك اللغة الخاصة بالعمل وهى لغة اصطلاحية من صنع الجماعة التى تتعارف عليها يقول والتراس نيف : تتطلب كثير من المهن من أفرادها ان يكتسبوا مفردات خاصة وأساليب معينة فى الحديث (٧) .

والعمل يظهر مقدرة الجماعة على التنظيم ، ويهيؤها لتنظيم العمل الذى يصنع قانونا خاصا لجماعة العمل ، فـالفلاحون فى (راوية) :

" كانوا قد قسموا أنفسهم إلى ثلاثة جموع ، أكب الجمع الأول على العمل تلتمع فى أيدى أفرادها المناجل وقد انثنوا على عيدان القمح وامسكوا بالسيقان فى يسراهم برفق ، حتى لا تنكسر ثم يبترو ا بالمناجل المقوسة فى يمينهم ويميلو ا أكداسا على الأرض ويلقى كل منهم بما حصده وراء ظهره ثم تجىء الفرقة الثانية ، وهى مؤلفة من فتيات وجنا ن مزدهرة ووجوههن تفيض بهاء الحياء

فيجمعن هذه العيدان ويضم منها إلى الحزم الأخرى حتى إذا ما تألفت من هذه الحزم كومة فى ارتفاع قامة الإنسان ، أقبلت الفرقة الثالثة وقوامها بعض الرجال الأشداء لتحمل هذه الحزم على ظهور الإبل إلى البيدر عند الطرف الشرقى من الحقل لدرسه وتذريته (٨) .

والعمل بعد أن يمنح الفرد والجماعة التراث والثروة المعرفية ، التى تجعله صالحا لممارسته ، يجعل الإنسان قادرا على ان يظهر قدراته وتميزه وأن تنمو طاقته الإبداعية فى مجاله ، فالفلاح يتميز بأن ذرته : أول ذرة خضراء تظهر فى صفرة الشرافى الواسعة من حوض الجسر (٩) .

لابد من مجهود وقدرة مبدعة ، جعلت عبد الهادى صاحب أول زراعة مبكرة .

يقول الراوى فى سلمى الأسوانية مظهرا براعة حسب الله :

كنت فى حقل حسب الله أتفرج على (زروب) الملوخية الشتوية ، التى برعت فى استنباتها فى غير أوانها (١٠) ولا شك فى مهارة عالية تحتاجها الزراعة فى غير أوانها .

ثم يأتى العمل كمحرك ، أو مفجر لإظهار الجانب الفلكلورى الذى ينم عن ثقافة الفلاح : واندفعن إلى الحقل يلتقطن من الأعواد الخضراء ، كل حملها ويضعنه فى الصدور فصا على فص ، وصنع الأولاد نفس الشىء ، وانطلق صوت إحداهن بالغناء :

علاية .. علاية

فايت علي دارنا سلم ولا اتكلم

علاية .. (١١)

ثانيا العقيدة والمعتقدات :

تتعدد القوى الروحية والعقائدية عند الإنسان فهى تتجاور ، وتتضام ويزيح بعضها البعض وتتبدل عبر التاريخ ، والإنسان الفرد قد يؤمن بأفكار مختلفة تمثل عقيدته الفطرية ، وتقدم دلالة واضحة على اتساع النفس الإنسانية ، واستيعابها لتلك الأفكار التى تعددها من ناحية وعلى أن الإنسان لا غنى له عن العقيدة من ناحية أخرى ، فالإنسان عبر تاريخه على الأرض ، وعندما لم يتوصل إلى الإله الخالق اخترع الآلهة وخلع عليها صفات القدسية والعظيمة ؛ فعبر عن احتياجاته للدين ويرى برستد : " إنه لا توجد قوة أثرت على حياة الإنسان القديم مثل قوة الدين ، لأن تأثيرها يشاهد واضحا فى كل نواحى نشاطه ،ولم يكن أثر هذه القوة فى أقدم مراحله إلا محاولة بسيطة ساذجة يتعرف بها الإنسان ما حوله فى العالم ويخضعه بما فيه الآلهة لسيطرته " (١٢)

ولأن كل الأسباب تحملنا على استمرار الحال منذ القدم استمرارا تابعا لعوامل التطور والارتقاء ، فإن هذه القوة ما تزال مسيطرة وليس مستبعدا ، وقد عرف بعض الفلاسفة الإنسان بإنه حيوان متدين فى موازاة تعريف أرسطو الإنسان بإنه حيوان ناطق ، فالحس الدينى فطرة أساسية فى تكوين العقل الإنسانى .

والفلاح تتعدد معتقداته التى تتدرج من المعقول المقدس الذى لا يحده زمان أو مكان وجاء به النبياء والرسل (الدين) ومرورا بالمنطقى المتوارث عبر الأجيال ويخترق الزمن محدودا بالمكان (الأعراف والعادات والتقاليد) إلى الخرافى الذى يرتبط بمكان وزمان ويصل إلى أنه يوصف بغير المنطقى (الجان .. الأرواح) .

الدين

تتسع العقيدة الدينية عند الفلاح لتشمل إلى جانب إيمانه بالله اعتقاده فى الأولياء الصالحين ، الذين يعتبرهم وسيلة وواسطة للوصول إلى رحمة الله ونعمه .إذن فالإيمان بقوة هؤلاء الأولياء ، ليس إيمانا مطلقا فهم على شدة الاعتقاد لا ينفصلون عن عقيدة الدين ولا يعدون أن يكونوا مظهرا من مظاهر التدين ، أو هامشا للإيمان بالله لا يطغى على حقيقة الإيمان عند الفلاح .

فهو يؤدى الفرائض الدالة على إيمانه بالله الخالق ، وهو يعرف الله ويدرك أفعال الذات الإلهية ، وقدرها الأعظم وأن هذه الذات العليا تتصف بصفات الكمال التى تحفظ له قدسيته التى لا يدانيها غيرها ؛ فالله هو العدل السلام يقول رشدى صالح : " يؤمن الفلاحون بأن الشر والظلم لا يضافان إلى الله بل يضافان إلى الإنسان لأنه هو خالق أفعاله ومنشئ تصرفاته " (١٣) يأتى موقف الفلاحين من الشيخ الشناوى موضحا ذلك فهم لا يعتقدون بما يردده من أن الله منع عنهم الماء لأنهم لا يصلون .

" وتململ رجل فى آخر الجامع ووقف قائلا :

ده كلام إيه ده يا سيدنا ؟ بقى يعنى هو ربنا حا يحل النظرة فى الصيف علشان خاطرك ؟، وهو ربنا يعنى كان هو الى حايش الميه ؟ ، هو خلاص مفيش حد فسدان غير بلدنا .. (١٤) .

إن الصراع الفكرى بين رجل الدين والفلاحين يكشف عن قوة ما يؤمن به الفلاحون .. ففى مجتمع يؤمن بقوة الدين يمنح هذا المجتمع لرجل الدين القوة اللازمة لن تكون أفكار الدين أعلى صوتا .وإذا ما وضعنا فى الاعتبار مقدرا التعليم الذى يتحدث من خلاله الفلاحون وجدنا ان الفكرة السائدة ، والتى تبدو عند جميع الفلاحين أقوى من السلطة الدينية عند الشيخ الشناوى .. وأنه

يترك جوهر الدين إلى قضايا تبدو بعيدة عن كلية الـدين ، فلـيس الدين فقط أداء العبادات ، فالعمل عبادة أيضا .

قد يبدو أن الشيخ الشناوى لم ينجح فى استخدام الوسيلة الـتى تظهر خوف الفلاح من الله ما أفقدنا الشعور بأن الفلاح يخـاف الله وليس معنى هذا تمرد الفلاح دينيا .

فهو يخاف الله وعقابه

" يكتسب وجهه صفرة خوف يعرفها عبد العزيز فى وجـه علـى خليل حينما يجلس إلى الواعظ ذلك العملاق الهائل الـذى يقـف وسط جمع الفلاحين ، يصرخ بأعلى صوته ويقول أشياء مرعبة عن نار الجحيم ، وعن الكاذبين والسارقين والزانين ، صفرة وجه على خليل وهو يتكلم تخيف عبد العزيز (١٥) .

ويؤمن بالثواب والعقاب والجنة والنار

الموت أبو سنة ... عذرائين .. يشكل الواحد فى قفاه وياخده يتحاسب مع الملكين فى التربة وتلعبه العفاريت الكورة ، والدقماق وميرجعش يروح الجنة أو النار فى الجنة ، يأكل خـوخ ورطـب ، يشرب فى عسل ولبن ويقعد تحت الشجر طول النهار ، لا شغله ولا مشغله ، راحة على طول ، كده على طول ، لا ايم ولا حرت ولا شقا .. والصجر بيجى ويمشى لحده ، وهو قاعد مـع الشـيوخ والناس المكشوف عنها الحجاب ، واللى لهم كرامات يشـرب فى عسل ولبن ، وياكل فى تين ! .. وفى النار يروح الناس اللى سرقوا والكدابين والكفار ، واللى مبيوفوش النذور اللى علـيهم للسـت عيشه والشيوخ .. وتفضل النار تاكل فى جتتهم والسـحالى تـبخ عليهم الميه ، وهمه عريانين حنكهم مفتوح وعمالين يعيطوا ويلطموا ويشيلوا النيلة والزهرة على روسهم ، ومحدش يسأل فيهم (١٦).

الفلاح يرى الجنة فى صورة يطمح إليها ، عقله الباطن يـرى فيها مخلصا من العذاب الدنيوى وشقائه فى حياة جافـة يحياهـا فى الدنيا ، وتبدو رؤيته للجنة تلك البراءة التى تصل إلى حد السذاجة ، ولكنها لا تعجز عن كشف ما تدل عليه من الجانب الدينى ..

ثم هو يتمثل البعث والصراط

أجاب عبد الظاهر دوء شديد وكأنه يتحدث عن أشياء عادية ومعروفة .. مقررة :

يوح ع القيامة كل العبيد .. الـبنى أدم يقـف ع الصـراط الطويل حاجه كده ك ه .. أضيق من الخيط .. حاجـه كـده زى الدوبارة نقف عليها عريانين ملط زلط .. مفيش حاجه على راسـنا وف أيد كل واحد كتاب .. مصحف .. صندوق ، فيه الحاجـات اللى عملها . كل حاجة : النميمة .. الشتيمة .. الكذب .. ضرب القطط والبقر والسحالى . حدف الطوب .. وسرقة البلح والبنادق

اللى زى بتاع نوح .. والحاجات الوحشه مع النسـا والسـحر ، وهرس النمل بالرجلين ، وشتيمة الميتين ، وحدف الملايكة بالطوب .. والنجاسة .. وسم البهايم .. والحرايق وكل حاجـة .. مفـيش حاجه مش فى الصندوق ! (١٧) .

ويستشهد بمعانى القرآن الكريم

" وصمت قليلا ربما يرجع جاموسته عـن اللكاعـة .. وأكمـل : والإدين تتكلم .. والشعر .. والسنان .. والدراع يعيط ويقـول : ياريتنى ما ضربت .. والحنك يقول : ياريتنى ما أكلت ! .. والعنين فى الدماغ من فوق تقول : ياريتنى ما شوفت ! والرجلين تصـرخ وتقول : ياريتنى ما رحت ومشـيت .. وخطيـت عـــــند الوحش " (١٨) .

ويعتمدعلى الله ويتوكل عليه

" استدار ومشى وهو يقول :

كل شىء بيد الله : متتعبش نفـسك .. أدينى هنا .. وربنا المعين (١٩) .

الحوار المعتمد عليه هنا ليس مجرد فعل صـوتى ، أو إكمـال لدائرة بين شخصين او أكثر .فهو يقوم بدور الكاشف عن أعمـاق المتحدث وناطق لا يرى فى حال الصمت ، ومفجر مـا فى القلـب والجوهر .

والفلاح يسعى كشخص يؤمن بالله لأن يصل إلى مرتبة رضـا الله عنه ، فيتخذ لذلك الوسيلة الـتى تتمثـل فى : أداء الفـرائض والحرص عليها ، واتخاذ الأوليـاء الصـالحين وشـد الرحـال إلى مقاومتهم :

القوة المنطقية المتوارثة (الأولياء والصالحون)

يرى أحمد رشدى صالح انه : ليس من المغالاة القول بأن المعتقد الشعبى يؤدى إلى الاعتراف للأولياء بسلطان فعلى خارق لا يدانيه سلطان (٢٠) .

وليس من المستغرب أن يكون لكـل قريـة ولى منالأوليـاء وحضور الأولياء وأصحاب المقامات واضح فى السـرد بحضـور الفلاح نفسه ، والقرية إن لم يكن فيها مقام لولى يلجأ اليه الفلاحون ، فيما يخص دنياهم فإنها تتلمس هذا فى قرية اخرى أو فى المدينة.

ويشكل وجود مقام الولى فى القرية معلما له أهميته فى مـنح المكان الطابع المقدس واقترانه بالعظمة والتبجيل ، حيـث يصـبح المكان قبلة أنظار أهالى القرى التى تفتقر لهذه المكانة ، مكانة وجود الولى . ويلعب دوره فى تشكيل المكان كمحدد لا يضل قاصده أو

ما يجاوره ، ووصف المكان يظهر مكان المقام المتميز : وأشـار إلى مداخل البلد حيث البيوت المبيضة العالية ، بيوت عائلة التراكـوه بقبا ا ومآذ ا وأجرا ا . وحيث الطريق يتعرج حـتى يصـب فى الوسعاية التى يفتح در م عليها وهناك يوجد ضـريح السـت عيشه (٢١) .

ويلعب الضريح فى حياة الفلاح مجموعة من الأدوار المـؤثرة فصاحب الضريح هو :

١- القاضى العادل المنتقم للمظلوم ، ويأخذ الضريح صـورة المحكمة ويحل محلها : حيث يحتكم المتخاصمون : " مدعون ومعدى عليهم إلى المحكمة للفصل بينهم ، فعند سرقة بندقية نوح وا امه لأربعة هم (حميده ، جبريل ، ابراهيم ، عـم مجاور) : امتطى كل منهم ركوبته فى استسلام ليرحـل إلى ضريح الشيخ أبو العصى " (٢٢) .

وجميع من فى القرية يعرف النتيجة ! " وانتفض عيد كالملسوع ! من عيند الشيخ أبو العصى .

أبوه .

يعنى جبريل ، وحميده ، وابراهيم ، وعم مجاور .. مش هيرجعوا ! اللى سرق .

هيا لعبة . دانى شفته .. زمان الشيخ أبو العصى ! دا عنـده يـد ملهاش قرار .. مليانه جن وناس من تحت الأرض واللى عمل العملة ، ميطلعش أبدا م البير .

يخلص تحت .. ينتهى .. ولا يمكن يتحرق بالجاز " (٢٣) .

٢- صاحب الكرامات الذى يرحل إليه مريدوه عند المناسبات الخاصة (زواج – طهور ، قص شعر الولـد لأول مـرة) تيمنا به وطلبا لبركاته : هذا الشيخ الذى أقيم لـه مقـام مرتفع على قمة جبل عالية . فى الدر يتبرك به الناس مـن كل قرية . يذبحون له القرابين عند الطهور أو الـزواج أو يوفون بنذر قطعوه على أنفسهم ويعودون والرضا يشع من عيو م ...

كان وليا مقربا إلى الله يعبر النيل ....(٢٤)

وفى أيام الإنسان السبعة تتحول رحلة المريدين لمقام السيد البـدوى إلى رحلة كونية ، والأيام السبعةإلى اختزال العمر بكل تفاصـيله ، وأيامه وفصول الرواية السبعة (الحضرة – الخبـز – السـفر – الخدمة – الليلة الكبيرة – الوداع – الطريق) ، تأتى فى منظومـة للترتيب والعدد دلالة خاصة فيها فالليلة الكبيرة هى واسطة العقـد بين ما سبقها وما تلاها .

ففى الفصل الأول : نلمح الإيماء بالشوق لزيارة السيد البدوى ، وما الحضرة إلا صورة مصغرة يستعيض ا المريدون عن شوقهم إلى المقام العالى ، وتكون سببا للصبر حتى الموعد .

" يا عم الحاج ، ... أذن الله بموعد السلطان ، وخبط إصبعه على موضع الخبز فى الصفحة . إقرأ لى . إقرأ لى كتابة الجورنال بتزغلل عينى . (تقرر أن يكون الليلة الكبيرة ...) .

وبعد ان فرغ أخذ الحاج كريم الجريدة وقر ا إلى عينه ، ثم أبعدها عنه لأخر ذراعه ، وقرأ لنفسه محركا شفتيه ، ثم ركن الجرنال بجانبه وصفق بيده بعزم : شئت ولبينا .. ياسلطان ، .

ثم ترنم مسرورا .

ياراحلين ، ليمه باياد .

شوقتم يوم الرحيل فؤادى .

هكذا ينادى السيد البدوى أولاده (٢٥) .

وفى فصل الخبيز : يبدأ الاستعداد بشكل فعلى حيث إعداد الزوادة التى يتخلف دائما الحاج كريم بشأ ا مع زوجته ، فهى ترى أنه قد آن الآوان لأن يكف الحاج كريم عن بعثرة رزق اولاده على الموالد والضيوف ، وانه يكفيه أن يملأ سلالا يحملها فى يده إلى طنطا مثل الباقين ، وان هاتين السحارتين الكبيرتين ستظلان تـ حان من الدار حتى تصبح وليس فيها لقمة لطفل ....أما هو فأنه يبتسم ويهز رأسه مطمئنا ان له ثقة غير محدودة فى الآت : الكف التى تبذل لا تنضب أبدا والدار التى يأكل فيها الضيفان لا تخرب أبدا (٢٦) .

وفى فصل السفر : تبدأ الرحلة التى يتطهر لها الحاج كريم قبيل بدايتها فى طقوس تنبئ عن اهميتها ولتكون عملية التطهير فاصلا قبل حياته قبلها وبعدها بوصفها رحلة ، وتأخذ الرحلة طقوسا تشكل متواليات حركية عبر الزمن تنتقل متدرجة من الداخل الخاص (مكان الاغتسال والتطهر) إلى الواسع (داخل م ل الحاج كريم) إلى الأوسع (القرية) خارج الم ل ، حيث ينفتح الطريق إلى الموعد المكانى / السيد البدوى وتتوازى الحركة مع حركة النفس المشتاقة لتظهر ما بداخلها حيث الانتقال المتدرج يوازى الشوق والجنوح إلى المقام المقصود ، فقد بدأ الشوق هادئا وتزيد باقتراب الموعد الزمنى (يوم السفر) والموعد المكانى وتكشف حركة الفرد مفردا وفى إطار الجماعة التى يجمعها حدث واحد ، تنتقل متدرجة من الداخل الضيق الخاص إلى الواسع إلى الأوسع موازية ومظهرة لما يدور فى نفس الشخصية من تفجر الشوق الذى يبدأ مجرد حركة هادئة تزداد تفجر باقتراب الموعد الزمنى ، والاتجاه نحو المكان المقصود /

الموعد المكانى / السيد البدوى ، ويأتى الرحلة فى طقوس تماثل رحلة الحاج فى تبادل سردى وصفى :

١ - التطهر

" الحاج كريم عار تماما واقفا على كرسى خشبى وسط الطشت والماء الدافئ يجرى على جسده من الإبريق الفخار الأسود ينفخ الماء من منفخيه بقوة ويدعو بأدعية حازمة فرحة (٢٧) .

٢- الخشوع وتوديع أهل الم ل

وقف الحاج كريم ساكنا فى وسط الدار ، عيناه البنيتان لا تحطان على مكان .. لا نأمة حتى الحمائم سكنت على البنانى ، كأنما هو قائم للصلاة ، فما تجسر على المرور من أمامه :

طيب نتوكل على الله . ومد يده فناولته ام عبد العزيز العباءة ، طرحها على كتفه وضمها إلى صدره بيسراه وناولته العصا ، فعلقها على ذراعه اليمنى وبدأ يتحرك فى اتجاه الباب ، تقدمت إليه أم عبد العزيز فمد لها يده . فقبلتها فى صمت ثم الزوجة الثانية ثم البنات، وخرج فى الشارع يمشى وئيدا (٢٨) .

٣- جماعية وداع أهل القرية :

" وجاء الناس من كل فج ،امتلأت م شرفة الدار بالوجوه الفرحانة واخرجت علب الدخان وتبودلت اللفائف واخرجت أحقاق المضغ وصفقت على الأكف ، وقدمت للأخوان مبسوط عليها الدخان المدقوق المندى " (٢٩) .

(يلاحظ شرفة الدار التى تأخذ شكل شرفة مطار او ميناء بحرى وقدوم الناس من كل فج ، وبلاغة اللغة لمناسبتها للمقام) .

٤-بداية رحلة الحج / رحلة الشوق

قرئت الفاتحة فى همسات لا تسمع ...

وجه الحاج كريم مشرع إلى الأمام وعيونه مليئة بالجلال ةالحنان والشوق ، لم ير عبد العزيز ذلك التعبير فى عيون إنسانية أبدا .. ظل محفورا فى خياله اشتياق يرتوى على عوالم مبهمة غارقة فى الصفاء (٣٠) .

٥- كرنفالية الرحلة وغناء الطريق

من كل القرى ناس ذاخبون إلى المولد ، المسارب الصغيرة بين الحقول كالعروق فى راحة ورقة الشجر .

ترفد السكة كل آن بأرتال من المسافرين .. الرجال فى الجلاليب المغسولة ، والبنات فى الشيلان الحمراء والخضراء ةالليمونية .. النساء حاملات السلال وصور الزاء على الرءوس .. زرافات لا تنقطع والغناء وصفق الأكف والزياط .

يا بو عتبة خضرة ... يا سيد نادينا
ودبحنا البقرة .... يا سيد وجينا (٣١) .

٦- المحطة الميقات المكانى / البرزخ

" المحطة رصيف مرشوق فيه عمود لافتة عليها اسم القرية يزدحم الان بالرجال المسافرين ، وبضعة نساء يـ وين بجوار السلال والصرر ، الحاج كريم يضم عباءته إلى صدره ، ويتسند على عصاه وينظر إلى الأفق البعيد (٣٢) .

٧- القطار / السفينة / اكتشاف العالم

فى كل محطة يقف القطار ، ويصعد ناس مسافرون ودراويش حول رجلهم سلال الزاد والوجوه والطواقى وأطواق الجلاليب ،لكل ناس عادة وطريقة فى الزى والكلام .. هكذا يكون السفر إلى السلطان شوق ولقاء ، خوف ودهشه واكتشاف (٣٣) .

إن المتواليات السردية التى يدعمها الوصف تقيم نصا موازيا للأيام السبعة يضاهى الرواية بفصولها ويؤكد كونية الرحلة .. رحلة السفر التى يختزلها فصل السفر ممثلا لبيت القصيد .. وهى متواليات تختزل عنصر الزمن الذى ينغلق يقول الراوى ، هكذا يكون السفر ...

وفى فصل الخدمة ، يـ اح المكان ويذوب الزمن فلا حدود زمنية أو مكانية : " من غد سوف يأتى الشيخ ورهطه ، سيخرجون لاستقبالهم على المحطة ويكون العناق والأشواق " (٣٤) .

والضيوف ببركة السلطان لا يشعرون بالغربة والقرب من السلطان جعلهم يرون غير ما يرى أو أبعد مما يرى " (٣٥)

ثم تكون الليلة الكبيرة التى سعى إليها الجميع وهم فى سعيهم :"متواصلون بأسلاك كهربائية " .

انحشر الناس فى باب المسجد ، أيدى خادم المسجد تعمل بالمقارع فى الناس ، الناس يتملصون ، وجوه متراصة ، وجوه ، وجوه .. تكاد تلتصق الخدود ، والنفاس ، والتأوهات ، والصرخات ، لا يمكن أن يفلت ، الجميع يأخذه إلى المقام الكتلة الزاخرة بالقوة المتريثة بفعل هذه القوة التى تحتويها ، وتكاد تنفجر ا لحد المقصورة ، ومقام السلطان كيان نحاسى هائل لامع ن آلاف انعكاسات الضوء الساقط من ثريات السقف تتحوى حول المقام ، كتلة الخلق آلاف القلوب ، آلاف العيون ، آلاف التنهدات و الآهات ، وصرخات العذاب ،والهيام . طاقات الزهور المشنوقة على شبك النحاس خنقت رئات وريقا ا بالانفاس الزاحمة ، الناس متلاصقون تماما كا م كتلةلحم واحدة بآلاف الرءوس تلتف حول المقام من شبك النحاس اللامع ....، هناك تقبع وتتحرك

وتتململ كدودة وسوسات وهمسات لا يمكن السيطرة عليهـا .. تسعى وتتحسس وتغرق فى الإيهام :

مدد يا سلكان .

هنا البؤرة المحمومة بأشواق تمتد فى دائـرة نصـف قطرهـا عشرات الميال ، من هنا تخرج دفقات الوجد ، تتفرع وتنقسـم ، وترق تسبح ، وتسرى ، وتمشى فى عـروق الريـف فى السـكك والحارات ، من قيعان البيوت فى المنادر المضاءة بالفوانيس (٣٦) .

يكشف المقطع السابق – الطويل نسبيا – عن اللحظة ا سدة فى الليلة الكبيرة ، والممثلة لبؤرة الأحداث تماما ، كما يعـد هـذا الفصل بؤرة لأحداث الرواية ، يصب فيها ما قبلها وينبثق عنها ما بعدها . يسبق هذا الفصل أربعة فصول ، ويتلوه فصـلان وطـول السياق مقصود إذ يحمل دلالة الاستعداد وشعور المحـب العاشـق بطول الزمن وتمدده قبل اللقاء ، حيث يتطابق طول الحداث مـع شعور المحبين المريدين وهم يحسبون الوقت للموعد السلطانى .

فالمقطع يبدأ بالفعل(انحشر) كبداية تتأرجح بين إرادة الفاعل ولا إراديته ، جبره واختياره ، والأشخاص الذين كـانوا يحملـون أسماء معروفة ذابوا فأصبحوا الناس دون تحديد لعلمية أحد منـهم ، فهم متلاصقون تحولوا إلى جسد واحد يزخر بكل مـا يزخـر بـه الجسد الواحد من وسوسات غريبة ، لا يملكون وعيهم فههنا البؤرة المحمومة بالأشواق ولا غرو فى حضرة السلطان .

ثم يأتى فصل الوداع : حيث الانفصال عن الحبيب ، عن القوة المسيطرة على المحب دون الدخول فى احداث الفصل ، فإن عنوانه يحمل جملة من المعانى ويكون بمثابة نص مواز . فاللفظ مقصود لذاته إذ تختزل حروفه الأربعة- دون أداة التعريف حزمة من التـداعيات (٣٧) فلغة الروائى مصفاة أحكم المؤلف صياغتها بمهـارة فائقـة ويرى د . عبد المحسن طه بدر أن : " المؤلف يعانى فى البحث عـن اللفظة الدالة المعبرة فى محاولة جعل التركيب اللغوى أكثر سـيولة وتدفقا ، فكل جملة من جمله محسوبة ومختارة بدقة وعناية (٣٨) .

والفصل الأخير : (الطريق) يوحى بدائرية الزمن فى توقيتـه للحدث ، فطريق العودة هو طريق السفر مع اختلاف الإحسـاس عند المسافر ، عنه عند العائد وبعد الوداع يوحى الطريق بانفتـاح طريق لحياة كنتيجة حتمية للولادة الجديدة بعد الرحلـة الكونيـة الروحية إلى السلطان .

" من المحطة للدار سكة فى القلب ، كم قطعت ذهابا وأوبة فى زحام الرجال وخشيش الثياب المغسولة والوجوه المزدهية بالسرور ،وكم قطعت ذهابا واوبة فى الوحدة والسكون " (٣٩) .

وتتعدد الأضرحة والأولياء عبر روايات الفلاح حتى اننا نجـد خمسة أضرحة فى قرية واحدة " عندنا فى القرية خمسة اضرحة لولياء الله ، فهناك ضريح الشيخ البيومى ،والقطب الولى ، والشيخ دعبس ،والشيخ المبارك ، لكن جميع سكان المسألة لا يؤمنون إلا بالشـيخ القفطاوى "(٤٠) .

وعبر رواية (راوية) نلتقى بصورة أخرى للخروج للقاء الولى تشبه مشهد خروج الفلاحين فى أيام الإنسان السبعة مع الفـارق فى المقصد :

خرج أهلها بعد الفجر متأنقين مزهوين وعلى الرغم مـن أن أردية البعض منهم كانت أسمالا ومظهرهم يدل على الفاقة ، خرجوا من باطن الرض كوفود الحجيج متوسمين التـبرك بطلعـة ولى الله ، فكانوا أسراب كالجراد ، حيث غصت ـم المسـالك ،والسـبل ،والطرق الزراعية المؤدية للقرية ، كانت النساء العجائز مبتفات فى أردية على شكل نصف دائرة حول أزواجهن أو أولادهن ، علـى حين كانت سواعد الشبان المفتولة مرفوعة ببيارق منقـوش عليهـا آيات قرآنية وحكم دينية وحولهم صنوج تدق ، وطبول تـدوى ، وأصوات مكبرة مهـللة فى الفضاء ، الله أكبر يا حى يا قيوم (٤١)

فى الخروج السابق كان الحاج كريم ورجاله يخرجون بالزوادة لإطعام المريدين الآخرين ، لكن الخروج هذا من أجل الزوادة ورغبة فيها ، والرحلة التى كانت تطهرا من المادية وانغماسا فى الروحية ، تتحول هنا إلى رحلة للمادية وهروب من الفاقة وتعويضا عن حيا م الأولى إلى الحياة الأخرى المضادة ، حيث الحلم بالتخلص من الفقر بقوة الأولياء والأقطاب والحياة الجديدة الجيدة على حد تعـبير د . جمال حمدان (٤٢) .

والحالمون بالجنة الدنيوية تأتيهم طوعا على يـدى القطـب ، يسبغون عليه كل صفات القدسية .

" حاول البعض أن يشق الصفوف بغيةالظفر بلثم يده ، ومنهم من كان يحمل مقصات ليقص خصلة من شعر رأس ولى الله أو قطعة من ثوبه للتبرك ، بل أن بعضهم كان يسر فى نفسه أنيقطع شيئا من جسمه ، قطعة من أذنه أو أصابعه للبركة ، فهم يعتقدون بـأن فى وسع الشيخ أن يلمس أذنه المقطوعة فتعود صحيحة كما كانت .. وكانوا يرنون بأبصارهم إلى طلعـة ولى الله فى خـيلاء ، وزهـو ، وانتصار ،وشعور امتزجت فيها الطمأنينة بالمخاوف ، واختلطت فيه

عواطف مبهمة مجهولة ، فإن القطب الكبير يسير معهم وبينهم فترة يحادثهم ويباركهم ويحول قريتهم إلى جنة فيحاء (٤٣) .

الأعراف والتقاليد والعادات

يقول روجيه جارودى : إن العالم الذى اعتدت ان اعيش فيه ليس إلا مجموعة العادات التى كونتها فى العالم .. وعلينا أن نفهم كلمة العادات هنا فى معناها الاشتقاقى ، فالعادة لا تعنى اسلوبا فى السلوك ، بل تعنى أسلوبا فى التملك وكلمة يعتاد فى اللغة اللاتينية قبل أن تعنى تملك فإ ا تعنى أمسك والعادة تعنى ما امسك أنا وما يمسك بى، هذا ما اعنيه عندما أتحدث عن العالم الذى اعتدت إن اعيش فيه (٤٤) .

مقولة جارودى قد توحى فى جزئها الأول بالعادة كسلوك فردى ، وإن عبرت صراحة فى الجزء الثانى لذا يمكن أن تحدد العادات على اعتبار جماعيتها ، حيث هى شبكة من المعارف والقوانين التى استقرت على المستوى الاجتماعى ، وتسرى على الفرد بعد أن إختبرت صلاحتيها واستقرت عليها .

ويعتقد جون ديوى : أن إلانسان يجب أن يحاول أنماطا متعددة من التوافق الاجتماعى قبل أن يستقر على أصلحها (٤٥) .

إ ا ظاهرة اجتماعية تمثل أسلوبا اجتماعيا ، بمعنى انه لا يمكن ان تكون وتمارس إلا بالحياة فى ا تمع ، والتفاعل مع أفراده وجماعاته (٤٦) .

وتحدد مسارها فى الحياة منتقلة عن طريق الأفراد والجماعات والأجيال فى صورة أعراف ، وتقاليد تحرص عليها الجماعة وتحترمها لأ ا تشكل كيانا قوميا لهذه الجماعة ، وعلماء الاجتماع يعتبرون العراف أهم فروع الطرق الشعبية : " فالعرف قد يكون ضمير الجماعة بطريقة لا تشعر ا ولا تحس ، شأن العرف فى هذا شأن قواعد اللغة وقواعد الأخلاق وغيرها من الأمور التى يخلقها ا تمع لنفسه بنفسه ، والعرف ينشأ تدريجيا ببطء ، فقد يتبع شخص أو أكثر قاعدة ما فى حكم تصرفا م ، حتى إذا ظهر صلاح تلك القاعدة ،واتفقت مع ظروف الجماعة وحاجا ا لجأ باقى الأفراد إلى اتباعها بدورهم مدفوعين فى ذلك بغريزة التقليد والسير على المألوف ، وعكذا يستمر درج الناس على القاعدة وتنتقل بينهم من جيل إلى جيل ، حتى يصل الأمر لكثرة إتباع الناس لها أن يتولد فى أذها م وجوب احترامها " (٤٧) .

وتتجلى هذه الأعراف ، والعادات ، والتقاليد فى صور شتى ومتعددة عبر السرد الروائى منها :

الطب العلاجى :

علاج الجروح بحشوها بالبن والتراب :

عندما جرح بعض الرجال فى المعركة على تقسيم المياه :

" تنحنح شيخ البلد ثم طلب من الرجال الذين جرحوا ان يحشوا جروحهم بالتراب فالتراب شفاء ، واعترض الشيخ يوسف محتجا ، تراب يا جدع ، خليهم يحطوا بن .. وفيها إيه يعنى لما كل واحد يشترى كوزين ولا بيضة ويسد الجرح بشوية البن (٤٨) .

" عادت بالبن فمضت أمينة بابا تحشو الجرح به وحجوبه تتأوه وتئن " (٤٩) .

علاج الأطفال المحمومين بصفار البيض :

" والولد يصرخ ويتأوه وأم عبد العزيز تضعه فى حجرها وتتحسس جسده من تحت ثيابه وتحرك أعضاءه وتجس جسده ثم تطلب بيضة تكسرها فى يدها وتسرب بياضها من بين أصابعاه وتستبقى صفارها فى راحة كفها ، وتضعها على جسد الولد العارى تماما ، تدحرج الصفار على جلده القرمزى وتدور بهذا الصفار مدحرجا على كل جسده وفى مكان معين ينفجر فتكبسه على ذات المكان بالردة وتربط عليه وفى الصباح يكون قديرا ... (٥٠) .

استخدام الحجامة والتفصيد : لعلاج الظهر والدم الفاسد .

لا تنس أن تأتى معك بأدوات الحجامة .. فالوجع الشديد قد عاود ظهرى وكاسات الهوا أفضل علاج (٥١) .

فقد عاودته الآم شديدة فى ساقة ، ولم تجد معها الضماضات ولا التجبير ولا الحمصه التى غرزها فى جلد ساقه لتمتص الدماء الفاسدة (٥٢) .

علاج الحمى باللبخة :

فيلصقون لبخة على جبينها ويقولون :

سخونية .. لا شىء غير سخونية .. تزول بإذن الله (٥٣)

العلاج بالرقى والتعاويذ :

وأخيرا حرك الرجل شفتيه وقال : شفاء ابنك يا أمين ، فى شىء بسيط وصمت ربما سبح باسم الله وصلى على النبى وزاد الأمر وضوحا :

بيضة واحدة يا شيخ أمين ، إن الله يضع سره فى أضعف خلقه ، جنى دجاج .. ويزول المرض .. ! وكفكف أبى دموعه ثم صاح فى جميله : مالك تقفين حائرة ؟ ألم تسمعى كلامه إجمعى لـه عشـرين بيضة .

فأرسل الشيخ ضحكة خافتة وقال : بيضة واحدة .. لكن من فرخة سوداء نوحى .. وتفرس أبى فى لحية الرجل : وقال الفـراخ السوداء كثيرة ! هيا يا جميلة فتهيأت للخروج من باب الخيمـة إلى حظيرة الدواجن ، فاستوقفها الشيخ يقول : سوداء لا يعكر سوادها أى لون تضع البيضة التى أريدها فى صباح يوم من أيام السبت مـا بين الفجر والضحى ، ليس قبله ولا بعده ...!

وارتسم الوجوم على وجه شقيقتى فتبسمت ضاحكة ، لكنها تحركت إلى الخارج تستشير خالتها ، خرجت وهى تهمهم : جـدتى ثم أبى وكفت عن ذكر اسمه خرجت تذرف الدمع بينما اتجه الشيخ إلى أبى يأمره : ومع البيضة نحن فى حاجة إلى ورق عنب ، إبحث عنه فى كل مكان والشفاء بأمر الله . وست صفائح فارغة نظيفة وهون ويد هون يا امين ، من نحاس (٥٤) .

الطب الوقائى

ويكون بالاعتماد على الرقى والتعاويذ اعتقادا فى قوتها ومقدرتها على الوقاية ويعضده خوف الفلاح من المستقبل ، ويغذيه الطمع فى النجاح وتجنب الفشل .

" لكن ما خوفه عليه وقد صنعت له زوجته حجابا فى رقبتـه حجابا مشغولا بالخيوط الملونة والخرز وقطع المرايا والزجاج (٥٥) .

" وأمسكت سوطا بيدى اليمنى .. ثم ربط سكينا – بجرابها – فى ذراعى اليسرى فوق القميص وتحت الزعبوط – وربط حجابـا جلديا له قلادة جلدية مجدولة فى ذراعى اليسرى أيضا (٥٦) .

" وعنى عبد الهادى فى أول أيام زواج صـديقه باستحضـار حجاب من أحد العارفين المقيمين بقرية مجاورة ليعصمه من السـحر الذى ينفشه الحساد فى مخادع الأزواج (٥٧) .

" سور ضريح الشيخ (عامر) الموجـود علـى الشـاطئ الشمالى المقابل لجزيرتنا .. إذ ان عدم زيارة العـريس والعـروس للشيخ عامر – كما قالت لى نجلة – تنتج عنها أضـرارا جسـيمة أهمها أن الزواج لا يتم (٥٨) .

وتظل عادات الفلاح فى العلاج والطب الوقائى مؤشرا لتوافق الإنسان مع الطبيعة إذ هو يعتمد على ما حوله من خلال التجربة ، ودليلا على العلاقة بين الإنسان والمكان الذى يفرض قانونه الخاص المؤثر فى اعتقاد الكائن الإنسانى .

وتتحول الأعراف والتقاليد إلى قوانين غير مكتوبة ، أو كما توصف بأنها المدبر الأساسى لحياة الإنسان وذلك فيما يخص طقوس الزواج ومجالس الصلح .

الملاحظ أن الرواية كوسيلة إخبارية عن التراث الاجتماعى للإنسانية تخبرنا أن الفلاح الجنوبى البعيد عن القوانين الوضعية تظهر لديه الأعراف والتقاليد فى كل حركاته وسكناته ، فهو متمع فى حركته يحتاج إلى تنظيم يجده فى هذا الدستور الاجتماعى :

فالعرف يمنح الحق للمعتدى عليه أن يأخذ حقه من المعتدى الذى يلتزم برد الحق .

" الخوالد لن تسكت على ضرب ابنها مهما كانت الظروف ، والأحوال إذا لم يحضر وفد من السبيل يعتذر عما حدث خلال عشرة أيام (٥٩) .

والصلح يتم حسب طقوس وتقاليد متعارف عليها :

١- تبدأ بإيفاد المتخاصمين لوفد يمثل كل منهما إلى مكان محايد :

" وكان الوفد الذى يمثل قبيلتنا يتكون من عشرين شخصا .. وكان اكثرهم من الشيوخ الكبار فى السن .. وكان ضمنهم (جاد) الذى تسبب فى المشكلة بضربه (لعباس) كان أبى يسير فى مقدمة الوفد ، وقد رسم على وجهه تعبيرا صارما عرفت من النظرة الأولى أنه رسمه خصيصا ليلقى به خصومه هناك ، وعلى رأسهم العمدة بعد مسيرة دقائق وصلنا نجع الأشراف (٦٠) .

٢- يلقى أصحاب المكان المحايد خطبة تحاول التوفيق بين المتخاصمين وتكون دستورا وحيثية للصلح :

" اعتلى الشيخ منصور كبير عائلة الأشراف ركنا عاليا فى مواجهة السقيفة له عدة درجات تنتهى بما يشبه المنصة ، وراح يخطب بينما الجميع صمتا تاما .. قال الشيخ منصور : بسم الله الرحمن الرحيم .. الحمد لله الذى أنعم علينا بنعنته وصلاة الله على أشرف خلقه .. " (٦١) .

" مضى الشيخ منصور فى خطبته وقد انصتت له الآذان فقال فى ختامها :

سنقرأ الفاتحة على الصفاء والنور دون أن نلتفت إلى ما فات أو نسأل عن الأسباب .. فقد قال الرسول صلوات الله عليه (خير الصلح ما كان بغير عتاب .. فما رأيكم رحمكم الله ؟ .. " (٦٢).

٣- وللمتخاصمين ان يقدما حجتهما :

أولا المدعى :

" وراح العمدة يخطب :

سبحان من رفع السماء ، وبسط الأرض ....

واختتم العمدة خطبته بقوله :

هناك ولد غير مؤدب من المساعيد اعتدى على ابننا .. ونحن لن نوافق على الصلح إلا بعد تأديبه أمام اعيننا وإلا فنحن قادرون على تأديبه بأيدينا .. والسلام .. (٦٣) .

ثانيا المدعى عليه :

" فرد أبى يخاطب الشيخ منصور أيضا : ابننا لم يخطئ ! " (٦٤) .

٤-تتجلى حكمة كبير القضاة وسياسته فى الانتقال للمداولة قبل إصدار الحكم :

" قام الشيخ منصور من المنصة وأشار إلى ثلاثة من شيوخ قبيلته .. أقبلوا عليه فمضى بهم على خارج الخيمة وقال يخاطب الجميع . نتشاور ونحكم بينكم (٦٥) .

٥- ثم يكون الحكم المسبوق بالحيثيات :

" وعاد الشيخ منصور ومعه الشيوخ الثلاثة .. كان متهلل الأسارير .. سارع إلى اعتلاء المنصة ورفع يديه إلى السماء وقال :

اللهم إذا نفعل ما نعتقد أنه الحق .. اللهم إنا لا نريد إلا مرضاك .. اللهم وفقنا إلى ما فيه الخير .

قال هذا ونزل على مهل وهو يقول : " بسم الله وعلى بركة رسول الله ثم تقدم فى خطوات وئيدة إلى حيث يجلس وفد قبيلتنا حتى وصل إلى المكان الذى يجلس فيه (جاد) وكان بجوارى : تقدم منه وأمسك يده برفق وقال له : قم معى يا ولدى وأطاعه (جاد) وسار به إلى حيث يجلس وفد البراطيم .. حتى إذا كان قبالة العمدة .. مد يده الممسكة بيد جاد وقال للعمدة : هذا هو ابنكم جاد جاءكم تائبا معترفا بخطئه خذوه وافعلوا به ما شئتم (٦٦) .

٦-ويقبل الجميع الصلح :

" وبادله الشيخ نظرات الحيرة فى صمت لكن أحد الشيوخ – وكان يبدو أكبرهم سنا – وقال فى صوت مرتعش من أثر الكبر :

ونحن سامحنا وتنازلنا عن حقنا ! (٦٧) .

٧- ويكون الاشتراك فى الطعام دليل قبول الحكم وتمام الصلح وعودة المياه لمجاريها :

وارتفعت عشرات الأكف تقرأ الفاتحة .. وما إن انتهوا منها حتى انقلب الموقف من النقيض إلى النقيض ، تصافح أبى والعمدة، وتصافح العمدة والشيخ محارب واختلطت الوفود بعضها ببعض ، وكأن عصا سحرية قد مست الجميع ، وهجم علينا شبان الأشراف بالصوانى التى فت فى أطباقها خبز (النشابى) اللذيذ المغمور بالمرق وقد كومت عليه أكوام اللحم (٦٨) .

وفى الزواج : تأتى طقوسه علامة اجتماعية واضحة على المجتمع الفلاحى الجنوبى عنه فى المجتمع الشمالى . ففى الوقت الذى تتم فيه طقوس الزواج شمالا بسيطة عادية قد لا تجذب الانتباه .

" بعد العصر تقدم الطبل البلدى زفة الفرح .. وسرت مع عبد الهادى مزهوا به ومن ورائنا زغاريد النساء . وغناء مختلط ووقف الطبل فجاة فى فضاء واسع واتخذ الناس شكل الحلقة وبدأ عبد الهادى يلعب العصا مع رجل مشهور من قرية مجاورة (٦٩) .

وليلا يأخذ الاحتفال شكله النسائى باجتماعهن للغناء :

كانت الطبلة الصغيرة أمام وصيفة ، وقد وقفت خضرة ترقص وبعض الفتيات ينظرن إلى حركتها فى خجل ، وانطلق صوت وصيفة بالغناء (٧٠) .

احتفال بسيط للغاية فى مقابل طقوس احتفال الجنوب التى تمتد زمانا ومكانا وتبتعد عن البساطة إلى درجة التعقيد :

١-يبدا الاحتفال بزيارة العروسين إلى مقام الشيخ أو الولى .

" ولما دخلنا الضريح تقدم جاد وخاطب الضريح بكلمات محفوظة قائلا : يا شيخ عامر إنك لم تخذلنا أبدا .. ابنك مصطفى جاءك لتقف معه .. وإليك طلباتك .. الفاتحة .. ! .

ثم خلع المخلاة من كتفه ، وأخرج منها مقدار قدح من غلة الذرة .. وضعها فى تجويف من الحائط المقابل للضريح ، ووضع معها عشرة قروش ،، وعلق على الضريح علما صغيرا من القماش الأبيض قد طلى إلى نصفه بالحناء .. ورسم على النصف الاخر دوائر صغيرة .. ثم قرأ الفاتحة ، وخرجنا مسرعين لنفسح الطريق لسلمى وموكبها (٧١) .

٢-اجتماع أفراد النجع حول الشـاعر المغـنى الشـعبى يستمعون إليه وهو يطربهم بأغانيه :

بعد صلاة العصر مباشرة تجمع أبناء قبيلتنا شيوخا وشبانا حـول شاعر قريتنا الذى امسك بدف وراح يضرب عليها بأطراف أصـابعه فى لحن رتيب مقبول وبدأ يروى قصة الصراع بين أبو زيـد الهـلالى والزناتى خليفة ، وورد ذكر الأبطال من الفريقين المتحاربين ، السلطان حسن والأمير علام ، السلطان معبد ودياب بن غانم (٧٢) .

٣-يوم الدعيان :

وهو اليوم الذى يخرج فيه العريس لتوجيه الـدعوة إلى النجـوع والقرى المجاورة حيث يسبقه مراسيم لبس الأمير / العريس :

بدا يخلع على الملابس القديمة ويلبسنى – بيده - الملابس الجديدة ..

تجمعت النسوة خارج الحجرة ورحن يزغردن ويضـربن بالـدفوف ، فاللحظة هى لحظة (لبس الأمير) التى لا تتكرر .. ارتديت القمـيص الأبيض ، والسروال الطويل .. والسديرى الحريرى (٧٣).

ثم يذهب العريس فى موكب لتوجيه الدعوى :

" وتحرك الموكب وتبعنا الرجال وانساء إلى الكوبرى آخر حـدود نجعنا .. وقال لى أبى ، وهو يكاد يطير من الفرح : - لاتنسوا – ادعوا كل الناس .. لا وقت لنا للعتاب والكلام (٧٤) .

٤-وليلة (الحنة) بعد العودة من الدعيان :

" وفى البيت وجدنا النساء وقد وقفن فى حلقة واسعة .. ووسـط الحلقة عدة بروش عليها وقاد توهجت جمراته .. وعلى الجمر وضع إناء كبير من الفخار ، وامتلأ بالحناء ، وصاح حسيب الله فيهن : الطريـق ...زز وضع ركابى الحناء فى يدى اليمنى – لسعتنى سخونتها – ثم مـلأ يده بالحناء مرة أخرى ووضعها فى قدمى اليمنى – ثم يـدى اليسـرى وقدمى اليسرى ، وفعل مثل ذلك بجاد وسط ضجة كبيرة من الزغاريد وجاءت نجلة بقطعة قماش قديمة مزقتها إلى قطع صغيرة ونازلتها لركابى الذى لفها حول يدى وقدمى ، ثم استدار ليفعل ذلك بجاد .. تراهـت إلينا أصوات زغاريد آتية من بعيد وصاحت إحدى النسوة فى فـرح : العروسة تتحنى (٧٥) .

٥- يوم النهارية (الدخلة) : حيث يخرج العـريس إلى النيـل لتعميده فيه فى طقوس مطولة :

" ليس لدينا أجمل من الفتى النوبى فى ليلة زفافه وهـو يغـوص فى النيل عاريا كما ولدته أمه لا يبالى بلسعات البرد فى الشتاء ولا بمخاطر الموج الحمر أيام الفيضان :

" ليس أجمل منه إلا النيل وهو ينساب هادئا بعـد ان يعمـده إلى حياته الجديدة .. أليس شعبان جميلا ونقيا وهو يرمق النيل فى خشـوع

على الضفة الشرقية ، يلفه غبش المساء ، وينعكس عليه وعلى رفاقه وعلى الماء ، والساقية ، والأشجار ،والتربة السمراء بنور قمر باهت مزال يرتفع فى السماء .

" كان لا يزال بملابس الخلوة مخضبة عند الكم والذيل ببقع حمراء ، ومن حوله عشرات من رفاق صباه ، ينظرون إليه وإلى الرجل الأسود الذى وقف فى صبر نافذ يحمل صورة كبيرة وفانوسا لم يشعل بعد يستمعون إلى الكلمات الخافتة التى راح شعبان يتمتم بها رب وفقنى ، هب من لدنك رشدا ، رب اجعل لى من زوجتى مسكنا مستقرا واغفر لى ذنوبى .. وامنن على فى ليلتى هذه .. رب فلتكن السعادة لى ولأهلى ولزوجى .. واعمر بيتى بذريتى يعبدونك ويخرون سجدا أمام جبروتك يا رب ، ومد يده ومسح بها على وجهه وشفتيه ومر بها على شعره من تحت عمامته البيضاء وخيل لى ولرفاقه وهو يهمس ، أن النيل يستمع إلى رجاله ويفتح ذراعيه له ولهم جميعا .. فاستأنف دعاءه من جديد .. إلا أنهم سلوا كرابيجهم فجاة وفرفعوها فوق رأسه كأنما ينبهونه ويوقظونه من غفوة طالت به ... (٧٦) .

ويمتد الوصف لطقوس التعميد مستهلكا مساحة واسعة عبر السرد ويستوفى السارد الطقوس واصفا غير مهمل لدقائقها ، مما يسكل صعوبة الاستشهاد بكل الوصف الذى ينبئ عن الطقوس المركبة للزواج عند الفلاح الجنوبى .

قوى غير منطقية مكتسبة :

وهى قوى تنبع لا منطقيتها من كونها غير منظورة ، وغير مجسدة يكتسبها الفرد فيقبلها او يرفضها ، فليس الجميع يعتقدون فى وجود الجان أو فى مقدرتها ، فالبعض لم يرها ولم يتأكد له وجودها لتصبح يقينا بصريا بالنسبه له ، ويرى أحمد رشدى صالح " الذى ساعد على استيعاب تلك الفلسفة و هذه الدين الشعبية ، غنما هو ذلك التراث من المعتقد الأسطورى القديم فى مصر والذى حامت عليه ظروف الحياة فى مجتمعنا الزراعى (٧٧) .

ولعب المكان دوره فى ظهور هذه القوى ، فالاتساع المخيف كما يرى باشلار : انفساح المكان أكثر مما يجب يشعرنا بالاختناق أكثر من المكان الأضيق مما نحتاج (٧٨) .

والظلام : " فعندما تغطى الدنيا بطرحتها السوداء ، وتسكن الحركة تجرى العفاريت على طول الملأه (٧٩) .

إضافة إلى شعور الإنسان داخليا بافتقاد الأمان ، والقلق النفسى والقهر السلطوى ، والجهل ، والشعور بالضعف ، والعجز تجاه احتياجاته ، ومشطلات حياته حتى لتبدو هذه القوى داخل النفس التى تفرزها كتصور نفسى ، ويرى رشدى صالح أنه : لا شىء موجود

خارج الطبيعة وما الكائنات اعليا التى خلعتها تصوراتنا سوى انعكــاس ولده الخيال والوهم ، هذا القول يصدق على النظر الشعبى الأسطورى ، الذى يرجع إلى حيث كان الإنسان تذهله صفات الحيوان الباطنى ، أو مظاهر الطبيعة الخارقة ، وتعجز أسرارها فيردها إلى قوة خارقة متعــددة يجعل لها نفس السمات الفائقة الطاغية (٨٠) .

وفى المعتقد الشعبى الفلاحى تتعدد صور هذه القرى وتظهر فى :

الجان :

يسبغ الفلاح على الجن من السمات والقوى ما يجعل مــن هــذه الأرواح قوة فائقة ، يتفق فى ذلك فلاح الجنوب وفلاح الشمال .

فالخوف يحرك الراوى حين خروجه للخلاء وانتهاء العمران .

" وانتهى الطريق المترب .. وعدت إلى الجسر بجوار النهر الــذى يحجبه غاب البوص من حين إلى حين .

ومالأتى الصور عن الجنية التى تخرج فى الليل ، وتجلس على الجسر فى شكل امرأة فلاحة بيضاء طويلة الشعر إلى جوار بلاص ملىء بالماء ، وتنادى من يمر على الجسر ليساعدها على رفع البلاص ، فإذا ذهــب إليها إنسان جذبته من فورها إلى الموج الساكنالمظلم إلى حيث لا يسمع عنه أحد بعد شيئا (٨١) .

والمكان المتسع غير العامر يغذى هذا التصور : " صاح إبى مغــارة شياطين لا تأنس إليها الخضرة ، لا يأنس إليها إلا السحالى ، والثعابين ، والضباع ، والصبار ، والعفاريت ، فاستعاذت جدتى ومضت تطــوف بيدها على رأسى ، تراقبى وهى تتمتم (٨٢) .

الساقية المهجورة مكان متكرر لظهور الجان ، فالجنية التى تظهــر ليلا عند ساقية أولاد الياس ، جنية جميلة الحور ، رشــيقة ، جذابــة ، تتراءى للرجال دون النساء ، فلا تزال تغريهم وتتلطف م ، وتؤنسهم بعذب الكلام ، حتى ينهضوا لعناقها وتقبيلها ، فإذا عانقوها ضمتهم إلى صدرها الناهد ، فإذا بالمسامير التى فى ثدييها تثقب صدورهم فيخــرون صرعى ، ، إ ا عادة ترتدى مئزرا أبيض ووشاحا مزركشا كعــروس فى ليلة زفافها (٨٣) .

صورة الجان فى المعتقد الشعبى صورة مخيفة ؛ فهى تجمع الجــان فى إطار الشر ، وهذا مخالف لصورته فى القرآن (٨٤) .

فى الوقت الذى يصور فيه القرآن الجن فئتين ؛ فمنــهم الصــالح ومنهم الطالح ، يسبغ الوعى الشعبى عليهم صورة قوامها كل ما هــو مرعب ومخيف ، والتجربة الشعبية دائما تعمــل علــى تجســيم هــذه التصورات و ويلها .

الأرواح

فى المعتقد الشعبى الروح شىءواسع للغاية ؛ فهو روح الإنســان . الإنسان حيا أو ميتا ، وهى رمز للجان أو كناية عنه (٨٥) .

والروح كقوة غير منظورة تتبلور فى المعتقد الشعبى إلى الملائكة ، روح الإنسان الميت ، وروح الحيوان والجماد .

روح الإنسان الميت تعود إلى الأرض وتطلع على ما يدور فيهـا ، وهى إما روح خيرة تعود فيها الروح لرؤية الأهل والاطمئنان عليهم ، تحزن لحزنهم وتسر لسرورهم ، وإما روح شريرة ترتبط بفكرة الجـزاء الاجتماعى ، يقول رشدى صالح : من حيث أن المعتقد الشعبى الأخلاقى يقرر: بأنه ما من عمل إلا ويجازى عليه إن خيرا وإن شرا ، ومن ثم فلا يبرأ الحريق أو الغريق من الخطيئة ، ذلك بانهم يرون أن الميت على هذه الصورة لابد وقد أتى من الشر ما يستأهل معه تلك الوفاة الفاجعـة ، واما القتيل فروحاه تضرب ويرى العامة انها لا تستقر إلا بتوقيع الجزاء الوفى على القاتل أى لا تستقر إلا بأخذ ثأر القتيل من القاتل (٨٦) .

فروح عبد العليم الذى غدر به الجمل الذى كان يعمل عليه جمالا ، تعود مطالبة بالثأر .

زوجته تقول : " إن عبد العليم .. زوجها يزورها كل ليلة ، ويظل يبعبع بنفس الصوت .. صوت جمل عيلة عبد الهادى الذى غدر بـه . وأنه أحيانا ما كان يهيج .. ويصرخ ويطالب بذبح الجمل .

وتؤكد غنيمة أن الجمل مات بعدها ، بسبع ليالى ، وأن عبد العليم – لابد – قاتله ، ولا بد أنه هو – عبد العليم – الذى دفع به إلى جسر عبد الهادى الشاهق .

تحكى غنيمة هذه الحكاية ، مرة تنقص منها ..ومرة تضيف إليها – غنيمة .. مراتى غنيمة .. متسبنيش .. خدينى يا بت ، .. حرام عليك .. لحمى .. بيتى .. إيدى .. الدم يا غنيمة .الجمل قد النخلة . الجمـل خوان . كان بعد المغرب .. الجمل غدار .. غدار يا غنيمة .كل لحمى يا أختى ، .. الجمل مقتول .. مخنوق .. مقطع حتت .. الحديات بتاكـل لحمه .. بالطاعون .. هايموت .. هايموت !! ومات الجمل ، بعد سـبع ليالى .. عثر عليه الرجال فى الهدار وقال الرجال :

- عبد العليم خنقه !" (٨٧) .

أما عن روح الحيوان والجماد فالمعتقد الشعبى يرى: أن لكـل جماد وحيوان ونبات روحا (٨٨).وقد تتحول هذه الـروح الى تـابو Taboo لا يمس ويجعل من الحيوانات والأشياء قوى غـ ـ ـيبية لهـا خطرها :

القطط ناس من تحت الأرض لهم ملك يجمعهم فى العيد الكـبير ، ولهذا فالقطط بسبع أرواح ، ولا تموت .فهى أرواح .. محرم قتلها بالليل واللى يضرها إيده تخدل ، وأن البهائم – تنام مثلنا تزعل وتحزن وتنتقم .. وهذا ما حدث مع أبيه حين برك عليه جمل عائلة عبد الهادى وقتله ،

وعرف أن الزرع والبهائم و الماء فى الزير .. كل هذا ينام .. مثلما ننام نحن البنى أدمين بالليل (٨٩) .

.. ولو عطش فقام إلى الزير، الكامن وراء با م الجريد .. خاف أن تكون المياه نائمة فى هذا الوقت المتأخر . وعمل الواجب واحتال . لكى لا تقلق " (٩٠) .

- التعامل معها .. " وعندما يسقط منه شيئا .. سهوا .. عصاه الجريــد مثلا . فعليه أن يحذر الملائكة ، ويلوم نفسه ، ويعتصرها .. ويناقشها .. وعندما ينتهى من طعامه ، فعليه أن يكوم الفتات .. فى حجــم اللقمــة ويركنه جنب الحيط للملائكة (٩١) .

ويأتى السحر فى المعتقد الشعبى تابعا للقوى غير المنظورة ، وجزءا منها . حيث الاعتقاد بأنه من الممكن للإنسان أن يسخر قوى خفية ضد أعدائه ، وذلك عن طريق الدعاء أو الرقية . وهو معتقد قــديم يشــير القرآن إلى وجوده يدفع الإنسان إليه كراهيته وحقده على الآخــرين ، ومحاولة إلحاق الضرر م .

فكراهية حميدة للمرأة التى كانت سبب فى زواجه الفاشــل مــع زوجته لواحظ تندفعه للدعاء عليها :

" حريقة .. طاعون .. شوطة .. تشيلك يا حاجة نفيسة ، وتــريح العالم منك .. ومن مكرك " (٩٢) .

والظن فى خوف البحراوية ان يتزوج مصطفى غيرها دعا أختــه أن تصرخ :

- " وعرفت الشر .. أخى معمول له عمل من البحراوية لابد من إخراج هذا العمل حتى تعود المياه اريها " (٩٣) .
- " عاملين لمرات محمد كامل عمل ...

كاتبين لها على لوح كتف عيل غريق ...

ومدفون فى تربة مجهولة .

كل ليلة بالليل بتطلع تدور فى التراب (٩٤) .

فكرة العمل للعريس من حيث ربطه وتقيده عن القيام بدوره فى المعاشرة الزوجية فكرة لها أصولها المادية ، كما يــرى دارســوا الأدب الشعبى : فكرة ذات أصل مادى فالكائن الحى تشل حركته إذا ربطت أعضاء جسمه وتحولنا صورة القيد الــواقعى إلى القيــد الخفى ، مما يتناسب مع التجريد الغامض الذى يسمى الكائنات غير المنظورة (٩٥) .

وهناك قوة القدر الذى لا فكاك للإنسان منه ، ويصرح المثل الشعبى " اللى انكتب على الجبين لازم تشوفه العــين " والمعتقــد الشعبى يقف عاجزا إذاء قوة القدر فيقول : قدر ومكتوب،ويصــل الأمر إلى تبرير الفضيحة التى حلت بجناين وجبريل بأ ما بفعل قــوة القدر .

هيعمل ايه .. ماهو دا وعد ومكتوب .وهيه جناين موعودة . يعنى لو حتى ماتت .. وشالوها .. ودفنوها .. كانت برضه هاتقوم مـن تربتها ... الهاتف هيجيها ويقومها من تحت الأرض عشان المكتوب دا دين .. والموعودة موعودة .. لازم توفى اللى عليها .. اللى مخطط على جبينها .. اللى مفيش فيه سكة تانية حتى لو ماتـت .. أبـدا مفيش .. دا نصيب (٩٦) .

فالقدر قوة توازى القوى الغيبية الأخـرى عنـد الفـلاح ، وتتعادل من قوة الحظ والنصيب ، تلك القوة التى تتضام جميعهـا لتكون جانبا من عقلية الفلاح وثقافته ، والتى لا تقلل من إيمانه بالله والخرافات التى تغنى نفسه ؛ ولم تفسد عقيدته الإيمانية ، يقول هنرى عيروط :

إن الفلاح يؤمن بالله كأول الأحياء وأكثرهم فعلا وعلى الرغم من فقر عقله وجهله بالدين قد كون لنفسه عنه فكرة جد نقيـة ؛ وهو القادر والعادل والخير (٩٧) .

ثالثا الفلكلور

يقـول د . عبـد الحميـد حـواس " أثبتـت الدراسـات الإنثروبولوجية حول أصل اللغة أن الكلام المنطوق قد نما من خلال تطور عادات العمل ، والعامل الحاسم فى ظهور الفن وتطوره منـذ العهود الإنسانية الأولى مرحلة المشاع قبل القبيلة كان إيقاع العمل ، لقد كان الإنسان يثير نفسه إيقاع الحركة الجسـدية وبـاللحن واللفظ (٩٨) .

والعمل الذى يرى غاتشف أنه :" يحتل موقع الوسيط بين الإنسانية والطبيعة إن جوهره والسبب الغائى له هما خلـق الانسـجام أى الوحدة بين الإنسان والطبيعة " (٩٩) ويقوم بدور المفجر لطاقـات الإنسان المصاحبة للعمل ومساهمة فيه بشـكل فعـال ، يضـيف غاتشف : " إن حركات الجسم الإيقاعية أو الصرخات المنتظمـة ، ومن ثم الأغنية . بعد أن تظهر كوسيلة لتنظيم العمل تنظيما هادفا . كتعبير عن النبض إنما تكتسب قيمة مكتفية بذا ا " (١٠٠) .وهذه القيمة يمكن فصلها عن العمل والنظر إليها انطلاقا من سياق العمل ولكن بمعزل عنه إلى حين ...

لقد اصطلح علـى تسـمية هـذه الإيقاعـات بـالفلكلور Folklore والترجمة الحرفية للكلمة وهى حكمة الشعب ، أو المعرفة الشعبية (١٠١) .

وما ينبغى أن نفهمه من الاصطلاح هو الإبـداع الشـفاهى الشعرى والنثرى لجماهير الشعب العريضة ، أو الفنون الكلاميـة والآداب الشفوية : ولا يخلو مجتمع إنسانى متحضر من هذا النـوع من النشاط الإنسانى القديم ، والممتد فى القدم حتى مرحلـة بدايـة معرفة الإنسان باللغة .

والرواية حين تنقل هذا الجانب الثقافى للشخصية ، وتضعه على لسانها عبر الحوار أو المونولوج فى بعض الأحيان فإنما تدلل على إجادة الروائى الذى حفظ لشخصيته مكانها ، فلم يسلبها إظهار ثقافتها وتراثها الذى ربما لا يحسنه أحد يرها حتى الروائى نفسه .. هذا من ناحية ومن ناحية أخرى ضمنت الرواية لشخصيتها بعدا مهما يحقق لها الكمال الفنى والاجتماعى ، فلم تسلبها عقلها ولم تجعلها مجرد جسد بلا عقل أو شخص تقمصه العقل فلا يملك أفعاله ولا يملك حتى المقدرة على ان يعبر عن نفسه ، لقد رأينا فيما سبق المخزون الثقافى للفلاح والمرء من خلال الفعل ، والذى تنتظم خلال السرد أو الوصف أو الحوار .. ينقسم الفلكلور الفلاحى من خلال الرواية إلى :

- المواويل ، والأغانى ، والشعر الفصيح .
- الأمثال الشعبية ، والقصص ، والحواديت .

يعد الموال من أهم الواجهات لإظهار ثقافة الفلاح الشعبية ، وخاصة فى مجتمعنا المصرى ، ولم تجد فلاحا أصيلا واحدا مهما كانت درجة ثقافته لا يجرى على لسانه بعض المواويل التى يستخدمها فى محاوراته وعمله . يكشف هذا عن سرعة البديهة فى اختيار الموال المناسب فى المكان المناسب .مما يظهر بلاغة المتحدث بمفهومها البسيط (مطابقة الكلام لمقتضى الحال) . ويرى شوقى عبد الحكيم أن الموال فلسفة وأيديولوجيا الناس فى بلادنا ، فهو يحدد ، ويرسم ، ويعكس ، وجهات نظرهم للحياة ، والناس ، والمشاكل ، والتاريخ ، والحب ، والفن ، والاقتصاد ، إنه جزء لا ينفصل عن عقلية الفلاح المصرى والناس البسطاء ، فهو فلسفة أجيالنا التى توارثتها أباؤنا ، عمل كبير خلقه شعب بأكمله وقال عنه ايمينسكو أكبر شعراء الجمهورية الرومانية الشعبية :

إنه ينبوع من ينابيع الصبا الخالد (١٠٢).

وتتعدد أغراض الموال عند الفلاح

الغزل ، والحب ، وأهواله وهو أكثر الأنواع حضورا وتكرارا عبر الحوار ويتصف بأنه غالبا عفيف فالبيئة المحافظة تتم بإدخال العامل الأخلاقى وتحكيمه ، وكما رأينا سابقا كيف أن الفلاح فى علاقته بالمرأة يجعلها بطولته الخلفية ، لذا فالقليل منه يذكر صفات المرأة الحسية :

- غليون واسق جمالات على المينا الشرقية .

أيا عاشق البنات البيض ، تقتل وليك دية .

أيا عاشق البنات السمر ، من حضر بلاميه (١٠٣)

- عيون حبيبتى عسل والكحل ربانى " (١٠٤) .

وقد استخدم الموال الغزلى اختزالا لمعنى خاص يريد المتحدث إبلاغه لشخص ما من خلال خصوصية الموقف ، فعبد الهادى عندما

طلب من وصيفة أن تسقيه قال مداعبا : فايت على حكـيم عطشـان سقيتونى ... ياقلة الشوم وأنا الخالى شبكتونى (١٠٥) .

وقد يكون الموال غزلا فى شخص غير عام يظهر تأثر القائـل بالجمـال وإحساسه بكل جميل مجسدا فى المرأة :

الحلو لما نعس صحوه بالقانون ،

والورد لما دبل رشو عليه لمون (١٠٦) .

أو لأظهار حال المحب فى حبه

" فايت على كوبرى بنها ، منديل الحب طرف عينى

أبكى على الحب ولا أبكى على عينى

دا الحب جبار ، ولبسنى ثياب من نار

وصبحت محتار ، بين حبى وبين عينى (١٠٧) .

- إن هب ريح الصبا

أهل الغرام مالوا

قالوا قتيل الغرام

قلنا هنيا له (١٠٨) .

- قاضى الغرام فوق جبل عالى ينادينى

يقول : يامين مفارق حبايبه ، قلت آدينى (١٠٩) .

مسكين محتار ، مقصوص الجناح ولا طار

حط الحمام يوم على أرض الحبيب ولا طار " (١١٠)

وقد يسقط الفلاح الموال على تقلبات الدهر وويلات الزمن :

ولا كل من لبس العمامة يزينها

ولا كل من ركب الحصان خيال

ولا كل من قال يافلان أنا صاحبك .. " (١١١) .

وأحيانا يمتزج هذا بالفخر ، لإظهار قوة الزمن :

" دنا جمل صلب ، لكن علتى الجمال

لوى لوى حزامى وشلنى تقيل الاحمال

آه يا ولدى ، .. آه ولآتنى أقول آه ... "(١١٢) .

أو الحسرة على ما مضى فعل الزمن :

" كنا بنعمة ، وكان السعد خادمنا

صبحنا نقول يامين يتاوى الغرايب

غريب يا ولدى ....

..........................آه ..(١١٣) .

روح يا زمان وخلينا بعلاتنا

إحنا السبوعه وجت الأيام غلبتنا (١١٤) .
لو كنت يوم يا بين تدادينى .. تدادينى
إلا انت يا بين بتكيل وتدينى .. وتدينى (١١٥)

والقائل يكون متخصصا فى الموال مشهورا به بين الناس وقد تأخذ المساجلات بالموال شل النقائص فى الشعر العربى القديم ، حيث ينسب أحدهم لنفسه صفات الكمال وينفيها عن الآخر :

إذا كانت بلد يا صاحبى بنعزلها
أسطولى إن دخل المينا بيزلزلها
إذا كانت جيوشك كثيرة بنجرحها ونبزلها
غصبا عنك راياتك ات لها ،

فيرد عليه الآخر معرضا به ومفحما إياه :

البحر لغمناه بالعرض وبالطول
تنظر بالعيون يا شيخنا وين تطول ؟
اللى يصدقك زيك يكون مسطول
فيه شيخ بلد فى الدنيا عنده أسطول ؟..(١١٦) .

والأغانى تعبر عن حالات خاصة .. تقال غالبا فى الزواج والطهور ، ووقت العمل ، وغيره من المواقف ، والمناسبات التى يغلب عليها طابع السعادةو المرح .

وتأتى جماعية الغناء فى مقابل فردية الموال ، حيث يغنى فرد ويرد عليه البافون ، او يكون الصوت بشكل كورال جماعى وقد يصاحبها بعض الآلات الموسيقية كالدف أو الطبلة أو المزمار :

" وإندفعن إلى الحقول يلتقطن من على الأعواد الخضراء فصا على فص وصنع الأولاد نفس الشىء ....

وانطلق صوت إحداهن بالغناء :

علاية ...... علاية
فايت على دارنا وسلم ، ولا تكلم
علاية

وردت الأخريات فى فتور :

علاية ..

وقالت وصيفة وهى تقف على رأس الحقل :

لا مش كده ..

وتقدمت إلى حقل القطن وارتفع صوتها حنونا صافيا يغنى :

يا لولى بمرجان عالميه يعوم ، والكف المحنى هو اللى قتلنى
والشاعر يغنى
على سود العيون
يا لولى بمرجان عالميه يعوم .. ،

وردت الفتيات وراءها بنشاط :

يالولى بمـرجان عالميه يعوم (١١٧) .

وفى حفلات الزواج :

وفرش منديله ..

فيردد الرجال : عا   لرملة ..

وتعود وتغنى :

والحلوة تيجى له ع الرملة

جدع ياللى ورا الحيط ...

أنت حلى ولا ضيف ..

أنا ضيف ومعايا سيف ...

أقطع رءوس الظالمين ..

فيردد الرجال :

الظالمين .. الظالمين ... (١١٨) .

وقد يقتضى الموقف فى حفل الزفاف أن تتغير بعض الألفاظ ، كاسم العريس مثلا دون التغيير فى الوزن والمعنى :

إيش خبرك للسفر   يا قش البهايم

السفر لمصطفى   شقاق الدروب

شدولك حصانك يا مصطفى   قوم وتعالى اركب

والولده الفتوه يا مصطفى   بيلعبوا الملعب (١١٩) .

أو يذكر العروسين من خلال الكناية بصفا تهما :

أنت يا اخته أنت

يا شعاع البدر أنت

ثم تسكت الجموع ، فينطلق صوته العميق :

جاء صيادك القى بالشبك

يا حماما طار فى اوج الفلك

فاضحكى للسعد يا أخت القمر ..

وينقر على الدف لتردد النساء والرجال من خلفه :

أنت يا أختاه أنت

يا شعاع البدر (١٢٠) .

٢- الشعر الفصيح :

وهو شعر معروف المصدر ، وهو غالبا شعر صوفى ، يستخدم فى الأذكار والأوراد ويكشف جانب روحى فى حيـاة الفـلاح ، ويؤدى وفق حركات جسدية متعارف عليها :

" بمحمد بن الفضل معروف السنا

ليت الأفاضل والأماجد والندا

يا رب ، نور قلبه وطريقه

وإجعله فى يوم المعاد لنا يدا (١٢١) .

يا نفس لا تقنطى من ذلة عظُمت
إن الكبائر فى الغفران كاللمم
يالائمى ، فى الهوى العذرى معذرة
منى إليك ولو أنصفت لم تلم (١٢٢) .

٣- الأمثال الشعبية :

على إيجازها ، وبنيتها اللفظية المكثفة تحمل فلسفة خاصة واضحة لا غموض فيها ، لعدم ارتباطها بمناسبة خاصة ذات مراسم متفق عليها ، وإنما تنبع الحاجة إليها أو إلى ترديدها من الوقف أو التجربة التى يمر ا الإنسان وتحفزه إلى الحث عما يلابس هذا الموقف أو التجربة من أسلوب يلخصها به أو يبررها من خلاله (١٢٣) .

فالمثل الشعبى يعبر عما فيه الإنسان على حد تعبير السويدى (١٢٤) .

" إكفى ع الخب ماجور .." (١٢٥) ويضرب عند طلب كتمان السر .

" إللى فى قلعك إنفضه " (١٢٦) ويضرب عندما يعلن الإنسان أنه لا يخاف من غريمه ويوضح معناه المثل القائل أعلى ما فى خيلك إركبه .

" سكتنا له دخل بحماره " (١٢٧) ويضرب لمن يعامله الناس معاملة حسنه ، فيتمرد ويتمادى فى تمرده .

وتقترب القصة من المثل الشعبى إذ يلتقيان فى مضرب المثل والقص من حيث كو ما سردا وأخبارا عن أحداث ،ووقائع ، وأشخاص ، والأدب الشعبى يحتوى على الكثير من الملاحم والقصص القديمة ، حيث تستخدم للتسلية والاستشهاد ا فى مواقف معينة ولا يخفى هدفها التعليمى الإرشادى الوعظى ، وغالبا هى من القصص التى تتناول :

- البطولة الخارقة فى السير الشعبية (السيرة الهلالية وغيرها ..

" توضأ أبو زيد وصلى لله ركعتين ، وأخذ عدته وحسامه ، خوذته ولثامه عازما على الرحيل إلى أرض تونس ، ووقف بنو هلال حوله مودعين وبالسلامة له داعين ، وألقى أبو زيد بعيونه على الفيافى والقفار ، ثم نظر إلى من حوله من الكبار وأنشأ يقول صلوا على طه الرسول ... (١٢٨) .

- الانتقام والثروة على المعتدى على الشرف ، ومن أشهرها قصة شفيقة ومتولى " أو ياسين و بية " التى تروى نظما :

- وكان حسين على يردد مع أبو ليله فى مرارة : يا ية وخبرينى
على إللى جتل ياسين ..

ثم يسكت ليعود مرددا

واحكم يا بيه النيابة ... جدامك مظاليم
عوج الطربوش على ناحية .. وحكم بأربع سنين
اتنين فى الجصر العالى .. واتنين فى الزنازين ..

ثم يسكت من جديد حتى يردد مع أبو ليلة :

وابكى لك
لم تبكينى
واشكى الوجيعة لمين
وحطينى على شمالك
وحطينى على اليمين (١٢٩)

(٧) الفلاح / الأرض ـ ـ ـ البيت

يقول لورى لوتمان : عن الإنسان يدرك العالم إدراكا بصريا ، وهى خاصية يترتب عليها أن الناس – فى معظم الأحيان – يرجعون العلامات اللغوية إلى بعض الأشياء البصرية / المرئية المكانية (١٣٠)

والرواية نص لغوى تتشكل فى اللغة صورة علامات لغوية دالة على الصورة المتخيلة ومكونة لها .. وكل علامة لغوية لا يمكن إنكارها ، فكل ما يتضمنه النص الروائى من أشخاص ، وأشياء ، وأماكن ، وإشارات له وظيفة بدرجة أو بأخرى .

فهى كما يقول رولان بارت : " خبر من نوع خاص ، فإما أن يكون لكل شىء وظيفة .. أو فلا وظيفة لأى شىء إطلاقا "(١٣١)

واللغة الروائية فى انتظامها فى نسق النص الروائى ، وانقسامها فى تشكيلات تمثل عناصر هذا النص وتلعب خلاله دورين : وظيفى ومعنوى ؛ فوحدات المعنى الجزئية أو الكلية التى تمنحها اللغة ، لا تقف عند حد الإدراك الإنسانى لها بوصفها معنى ، ولكنها تقوم بوظائف مختلفة من خلال وحدات لغوية منسجمة فى النسيج الروائى ونافلة لأشياء لها أهميتها فى إقامة نظام النص وإدراك المتلقى له ، وكما يقول تودوروف : " عن كل عنصر حاضر فى العمل الأدبى يحمل دلالة تؤول تبعا للدليل الأدبى (١٣٢)

والرواية التى شكلت الإنسان ، فرسمت أبعاده وخصائصه ، لا تتركه معلقا فى الفضاء ولم تتضعه فى منطاد متحرك عكس حركة الأرض ، ولكنها وضعته فى إطار مكانى وربطت بينهما وجعلت هذا

الإنسان يتواصل مع المكان ويمد خيوطه معه ويشعر بالحنين إليه إذا ما ابتعد عنه .

لقد كفلت الرواية للإنسان / الشخصية الروائية مكانا مستقرا يرتبط بصاحبه فى علاقة تكامل ، أو تبادل منفعة من ناحية ، وتضاد من حيث الاستقرار أو الحركة من ناحية ..

وقد رأينا سابقا علاقة الإنسان / الفلاح بالأرض من حيث هى علاقة معنوية تتجسد فى صور شتى كنا ندركها بالتخيل ، وبيت الفلاح جزء من العلاقة ، أو هى صورة من هذه العلاقة ، وإذا كان البيت بالنسبة للإنسان عموما هو السكن والمأوى محل الراحة والدليل على المركز الاجتماعى ، فميل الإنسان للبيت فطرة ملازمة له منذ بداية حياته ، فإنه بالنسبة للفلاح عامل مساعد على العمل والانتاج ، ومن ثم فهو يتجاوز هذه العلاقة ليدخل فى صميم علاقة الفلاح بالأرض والعمل من خلال علاقتى تضاد وتكامل :

ويقول هنرى عيروط : يتعلق مسكن الفلاح كعمله بالأرض ، وبنوع الحياة والنظام الاجتماعى ؛ فالأرض التى تطعمه هى نفسها التى تؤويه ، وهو أرضى بالمعنى الحقيقى لهذه الكلمة ، والمادة هنا هى التى تعطى الصورة (١٣٣) .

ودخولنا بيت الفلاح ليس معناه زيارة معلم سياحى ، أو دخول مقهى لا يهمنا معرفة صاحبه ، ولكننا نطمح فى استظهار صاحب البيت الذى يوجد فى كل تفصيلة فيه ، تماما كما يقول غاستون باشلار : أنا المكان الذى أوجد فيه (١٣٤) .

وفاعيلية الوصف لا تتوقف عند وصف الشخصية ، بل تسرى حتى الأشياء والأركان ، ومفردات المكان ، والوصف ههنا ليس حلية تزينية ، وليس وصفا اعتباطيا وانطلاقا من أن لكل لفظ عمل ودور ؛ فوظيفة الوصف كما يحددها الدرس النقدى يقرب الصورة عن الشخص من الأذهان ، ويؤكد على وحدة الصورة التى تعطى عن الشخص (١٣٥) ويؤكد على واقعية الأحداث المروية ...

ووصف بيت الفلاح يحدد ويوضح العلاقة بين الإنسان والمكان / البيت والطبيعة ، حيث بيت الفلاح ركن من الطبيعة ، ولكنه ركن محدد لا يفصله عن الطبيعة إلا باب يقوم بدور الرابط بين الخارج والداخل ويعد معبرا لاستكشاف الداخل ورؤية أشياء منقولة من الطبيعة ...

فالأشياء داخل بيت الفلاح جميعها طبيعية أو مصنعة فالصوامع والسلم الطينى والسقف الذى تتدلى منه حزم البصل والثوم .. أشياء كلها طبيعية تحركت من الخارج غير المحدد المتأرجح بين الخصوصية وضدها إلى الداخل ، مستقرة فى حرم آمن أكثر خصوصية .. والفأس ذات الهراوة الخشبية والشرشرة (المنجل) بالمقبض الخشبى والمنقرة ، والمحراث كلها أشياء مصنوعة من الحديد الذى ركب فى قطعة خشبية ذات شكل مناسب .. والبلاص ، والسلم الخشبى ، والدكة ، وأطباق الخوص ، والفرن ، والكانون ، والمقاطف ، طبيعة محورة لتلائم وظيفتها ، والطشت ، والإبريق ، والأكواب أشياء مصنوعة ، وكلها أشياء متجاورة ومنسجمة توضح مجموعة من الثنائيات المتضادة :

- الطبيعى – المصنوع .
- القديم – الحديث .
- الكبير – الصغير .
- الثابت – المتحرك .
- المنخفض – المرتفع .
- البسيط – المركب .

ودراسة هذه الثنائيات يكشف طبيعة المتعامل معها ونفسيته ، فزمنية القديم – الحديث تضعنا أمام إمتدادية الزمن وتخبرنا بحفاظ الفلاح على القديم وتطور ، ما أمكن ذلك ولكنه فى تطوره يواكب حركة المجتمع الريفى فى مضمار التطور والتحديث .

تعدد الثنائيات / الأشياء يوحى باتساع المكان لاستيعابه هذه الأشياء الثنائية .. ويكشف أخيرا عن تكيف الإنسان / الفلاح مع الطبيعة ومقدرته على أن يؤنسها ويطوعها حسبما يريد .

الرواية حين ميزت بين ثلاثة أماكن عامة (قرية الدلتا – قرية الصعيد – قرية النوبة) فإنها فيما يخص البيت وضعت بنيتين كبيرتين

(بيت شمالى – بيت جنوبى) حيث تتطابق ملامح بيت الفلاح فى الصعيد والنوبة :

ومع أن هناك ملامح عامة تحكم البنية الموصوفة لبيت الفلاح بشكل عام ، فإن ذلك لا يمنع خصوصية كل منهما ، ووجود فوارق واضحة بين البنيتين سواء فى :

أ) البنية الوصفية للبيت .

ب) ملحقاته (منفصلة – متصلة) .

ج) علاقته بالبيوت الأخرى .

وحدة المقارنة	شمال	جنوب
المساحة والحجم	متوسط الاتساع – بسيط البناء .	واسع – مركب البناء – حجراته متداخلة .
الجدران	- مبنية من الطين . - تدق فيها أوتاد لتعليق الزنابيل	من الطوب النيئ ، بوابة كبيرة – الجدار الداخلى بطوله سقيفة .
السقف	-من الحطب وفروع الشجر فى غرفة المعاش ، تعلق فيه أحبال عليها حزم البصل والثوم .	مشكل من الطين ، وجذوع النخيل ، والجريد المضفور بحبال الليف .
الأرضية	- حجرة النوم تفرش بالحصيرة .	حجرة الديوان (المضيفة) تفرش بالبرش المصنوع من سعف النخيل .
التشكيل الخارجى	مصطبة أمام البيت	أمامه نخلة أو شجرة جزروين – مصطبة
التشكيل الداخلى	غرفة معاش – غرفة الطحين – مرحاض وسلم يؤدى للسطح (ثابت من مادة البيت أو خشبى متحرك مستند على أحد الجدران .	ثلاث حجرات واسعة داخل كل واحدة حجرة أخرى تستخدم للمبيت شتاء – بيت الأدب (دورة المياه) – حجرة الموقد (المطبخ) – عند البوابة الكبيرة حجرة لها بابان (الديوان)

الأثاث	زير مياه فى أحد الأركان – فى غرفة المعاش الخزين (جرار – أطباق – مخازن طينية للدقيق) . فى حجرة النوم سرير للأب فقط – طبلية للطعام .	زير فخارى عند الباب العمومى– ثلاث صوامع غلال – برج للحمام – فى الديوان (طشت كبير – أرائك – ملايات – وسائد ..) عنجريب للنوم ، الجدران من الداخل مزينة بصور لأبطال السير القديمة
اعتبارات فنية البناء		روعى فى تشكيل السقيفة أن تكون أعلى من ارتفاع البيتلتتصيد كل نسمة باردة . السقف على شكل قبة لعزل البيت عن الحرارة صيفا .
ملحقات	-(الدوار). مكان الضيوف ، منفصل عن البيت أو مندرة	المندرة أو الديوانى متصلة بالبيت . - فى أحد أركانه

	متصلة به . - زريبة منفصلة .	حوش للبهائم ، داخل إطار البيت .

يحدد التشكيل السابق المحيط الذى يعيش فيه الفلاح ، ويعد واحدة من خصائص رواية الفلاح ، وما تمنحه للنوع الروائى فى جانب المكان .

جـ) علاقته بالبيوت الأخرى :

يرسم الوصف بيوت القرية متلاصقة : لا يفصل بينها إلا أزقة ضيقة غير مرصوفة ، وإن دكتها أقدام السابلة على مر السنين والأجيال (١٣٦) .

والبيوت كلها مصنوعة من مادة واحدة تمنحها انسجاما ، وإيقاعا يؤلف بينها ، ولا يتميز بينها إلا بيت العمدة لمكانته المتميزة ....

وهذه هى دار العمدة ، فسيحة يترامى خلفها بستان تهتز فيه أشجار النخيل ، وتنمو بعض الخضر تحت سيقانها ، وفى محاذاة الجدار المقابل للطريق العام تجرى مصطبة عريضة ترتفع عن الأرض ، وتطل عليها أربع نوافذ ينفذ منها ضوء الشمس إلى الادهليز خلال الجريد المتقاطع ، ثم إلى غرفة السلاحليك ، ومعه نسمات رطيبة تهب من الحقول عبر الطريق العام (١٣٧) .

أما بقية البيوت فتشكل نسيجا معماريا متناسقا .. والتصاقها يقرب ما بين ساكنيها ويؤلف بينهم ، أو يجعلهم دائمـى الخـلاف .. وبيـوت الفلاحين ، لا تمثل جدرا ا وأحيازها حدودا فاصلة بـين أصـحا ا ، وأبوا ا (معابر ولوجها) مفتوحة دائما : فالقرية لا تغلق أبواب دورها إلا فى الليل (١٣٨) مما يكفل الحرية فى تشكيل العلاقـات ويزكيهـا ، ويضمن لها الدوام ، ويكون أداة رابطة بالأحياز الأخرى الـتى تأخـذ شكل البيت وتؤدى بعض دوره ؛ فالفلاح الذى يسـتقر فى أرضـه فى مجموعة الأحياز لا يكتفى بان يكون بيته هو المساحة المحـددة بجـدران وأسقف ، فالحقل الذى يعمل فيه أيضا يأخذ صور البيت ، وكما يـرى باشلار: " فكل الأمكنة المأهولة تمثل جوهر فكرة البيت " (١٣٩) .

" وما جميزة عبد الهادى وسافيته ، وأشجار النخيل ، والصفصاف القائمة على رءوس الحقول ، والتى يستظل ا وقت العمل إلا شكل من أشكال البيوت ، وكما يقول باشلار : فالظل يصلح للسكنى " (١٤٠) .

لذا فهذه الأمكان مع البيت بصورته المعروفة تمـنح الفـلاح فى حركته بينها نوعا من الاطمئنان ، والأمان ، وتحميه من الشعور بالغربة أو الوحدة ؛ فعبد الهادى بطل الأرض : امتـدت عينـاه إلى الحقـول الواسعة الرحيبة من حوله ؛ فامتلأت نفسه بالطمأنينة " (١٤١) .

والإنسان على الرغم من كل شىء ليس وحيدا فى عالم الحقـول (١٤٣) وتأتى الأبواب المفتوحة للبيوت لتجعل من الحقـل امتـدادا للبيـت ، وتوطد العلاقة بين الداخل والخارج والأبواب التى تفتح على الريـف تبدو وكأ ا تمنح حرية خفية .

(٨) الفلاح الأرض – أشياء المكان

إن المكان / الأرض التى عرفنا علاقتها بالفلاح لا تضمه بمفـرده ؛ فهو يوجد ويتحرك داخل لوحة مكانية مرئية كبيرة مليئة بآلاف الأشياء ، وتمثل أشكالا لها دورها ووظيفتها فى القص حيث هـى لم توجـد ولم تشكل اعتباطا .

والشىء كما يقول ملنر : " هو عنصر من عناصر العالم الخـارجى عن الإنسان ويستطيع الإنسان أن يمسك به ويعالجه " (١٤٣) .

من ناحية فالعلاقة بين الأشياء والمكان واضحة حيث المكان ما هو إلا : مجموعة من المفردات المتجانسة من الأشياء ومن ناحية أخرى بـين الإنسان والأشياء فهى تتحول إلى مرايا تعكس صورة الإنسان ، وعلى مستوى النص تساهم الأشياء فى شغل الفضاء الحكائى ، ويتحدد لهـا وجودها ودروها فى النصوص المختلفة وبمستويات تختلف حسب كمها ، ووضوحها ، ودورها المرسوم ، فهى ترسم هندسة المكان وتحدد معالمة ، وهى تدخل عالم الرواية : تساهم فى خلق المناخ العام هذا بالإضافة إلى

دور خطير إذ تتحول من مجرد عناصر من العالم الخارجى إلى رموز فـإذا كانت فى بعض الأحيان مفسرة وموحية فإنها سواء كانت أشـياء مـن الطبيعة (نباتات أو أشجار أو صخور أو زهور ... إلخ) أو من صـنع الإنسان ، فإنها تنتقل من معناها المباشر إلى مستوى أعلى ، وتصبح لهـا كثافة تتجاوز المعنى المعجمى للكلمة (١٤٤) .

إن فاعليتها فى القص تتساوى وتكمل فاعلية الأشخاص ، وتثبت حضورهم فى النص حيث تترك بصمتها الواضحة بحضورها هذا ، ويرى صلاح بوجاه : أن الأشياء ذات حضور فعلى فى إطار الحركة القصصية فهى تشارك فى نظير بقية الفواعل الإنسانية ، والنباتية ، وسـواها ، فى سير الأحداث ، وتأزمها ثم التحول بها نحو الانفراج ، مما يبوئها مكانـة ليست بالثانوية ضمن العالمين : الأكبر والأصغر للنص . بل أن هنـاك ضروبا من الأشياء التى يمكن أن نحلها قصصيا محلا ارفع من الفواعـل الإنسانية ذاتها ، ويجدر أن ننبه إلى قصة – أو قصص الأشياء - أكثر من انتباهنا إلى أشياء القصة (١٤٥) .

فالأشياء إذ تحضر بالفعل تدفع الأشخاص للفعل والحركة لم يكـن دياب ليتحرك لضرب عبد الهادى ، ما لم يكن قد شعر بقوته لإمسـاكه الفأس .

وعبد الهادى لم يكن ليتدخل فى المعركة ، ويتغلب على الجميـع لـولا إمساكه بالعمود الخشبى الغليظ الذى تربط إليه البهائم فى مدار الساقية (١٤٦) .

- إن قوة عبد الهادى - مضافا إليها قوة العمود الخشبى فى مقابل جماعة من الفلاحين يمسكون العصا فقط – كفيلة بالتغلب .
- وغياب بندقية نوح فتح السبيل أمام أحداث الرواية لأن تحكى وتصور عالم أبطالها ....(أحزان نوح)

وفأس صالح كفل له الوجـود بين العامـلين فى التفتيش ...... (السراية) .

- مصطبة محمد أبو سويلم ، التى تتحول إلى ملتقى مكانى وموعد زمانى وبمثابة قاعة اجتماعات لتدبر الأمـور المهمـة ....(الأرض) .

ما الذى سيؤول إليه الأحداث ، لو لم يملك دياب الفأس ؟ .

بالتأكيد سيهزم عبد الهادى فشـجاعته النابعـة مـن قوتـه الجسمانية المشهود لها لن تثبت أمام قانون الطبيعة الكثـرة تغلـب الشجاعة ، ولن يكون لنوح أحزان لو لم تسرق بندقيته ، فـالكثير من الأشياء الفواعل تتحدد لها وظائـف واضحة تكتسبها عـبر رحلتها .

ويستخلص جيرار جينيت حقيقة مهمة ، إن الأمر يرجع دون شك إلى أن الأشياء يمكنها أن توجد بدون حركة ولكن الحركة لا توجد بدون أشياء (١٤٧) .

إن إدراكنا الأشياء الموصوفة يتبـاين عـن إدراك الشـخص المستخدم لها ، ففى الوقت الذى نعرف نحن فيه السـر فى حركـة الشخصية – بفعل الشىء وقوته التى يسبغها هو عليه – يكون هذا الشىء بالنسبة للشخص ، ما هو إلا أداة لا يمكن أن ذات عمـق ،فهى فقط شكل ، ومادة ، وذات استخدام معين ، يرى ألان روب جرييه أن الإنسان يمسك بمطرقته (أو بقطعة من الحجر يختارهـا) ويدق الوتد الذى يريد غرسه ، وفى أثناء استخدامه للمطرقة ـذا الشكل ، لا يمكن أن تكون إلا شكلا أو مادة ثقلـها وسـطحها الضارب وطرفها الآخر الممسك به بعد ذلك يضع الإنسان هـذه الأداة أمامه لم تعد به حاجة إليها عندئذ تصبح مجـرد شـىء بـين الأشياء الأخرى ، وعديمة المعنى عندما لا تكـون هنـاك حاجـة لاستخدامها (١٤٨) .

هذا ينطبق بالفعل على الجوامد فالأشياء الجامدة لايمكـن أن تكون إلا هكذا ، ولكن هذه الأشياء تدخل الرواية فيكون لها روح تمنحها المقدرة على العمل لدرجة ان الأشخاص يتعاملون معها على أ ا شخصيات فاعلة ، وليس أدل على ذلك من علاقـة الفـلاح الحميمة بالأرض وارتباطه بأشيائها .

تتنوع الأشياء فى روايات الفلاح بين ملكية خاصة وملكيـة عامة ، والأشياء هنا ليست تعـد فى ملكيتـها علـى المسـتوى الاقتصادى معيارا للغنى والفقر ؛ فى الوقت الذى يملك فيه الروائى شخصياته – من غير الفلاحين – أشياء تكون معيـارا لمسـتواهم الاقتصادى قد لا تدل ملكية أشياء الفلاح له على هذا المسـتوى ، فهى أدوات يملكها كل فلاح (فلكل فلاح فأس) وإنمايدل علـى هذا المستوى تعددها وكثر ا ، وحجمها ... فليست ملكية الأرض فى حد ذا ا هى ما يمثل غنى الفلاح ، بل مساحتها الكبيرة أو مقدار ما تنتجه على مساحتها الصغيرة ... إن أشياء الفلاح لوازم لا يمكن تبديلها .

إن الأشخاص فى غير روايات الفلاح ، تتعدد صور ملكيتـهم الدالة على مستواهم الاقتصادى (سيارة – أموال – عقـارات) ولكن بالنسـبة للفلاح فهى أرض وما يتعلق ا أو ماتحتويه مـن أشياء .

تخضع أشياء الفلاح لمحددات جوهرية ، تتنوع بين الكائن الحى والج

على مستوى الفاعلية فى القص ، يقسم صلاح بوجاه الأشـياء إلى ثلاثة ضروب من الفواعل :

١ - الأشياء – الفواعل المحورية : وهى تلك التى لا تكون الروايـة رواية إلا ا .

٢ - الأشياء الفواعل الرئيسية : وهى التى تؤدى وظـائف هامـة ، ضرورية لتمام عملية القص .

٣ - الأشياء الفواعل الثانوية : وهى التى لها تأثير كبير فى الأحداث ، ما يجعلها بمثابة المكثفات التى يمكن تغييرها بسواها دون تأثير حقيقى فى جوهر الأثر وفى اتجاهاته الكبرى .

ويرى أن باختلاف السارد تختلف نوعية التركيز على الأشياء ، وتبرز فئات دون أخرى مما يميز بالتالى الأشياء الهامة ، وظيفيا عن سواها (١٤٩) .

ويقول سارتر : إن الأشياء لا تدرك إلا فى موضعها من العالم (١٥٠) .اى مع الإنسان وفى محيطه فأين موضع الأشياء من الفلاح ؟ إن أشياء الفلاح تجدهاموزعة فى الأرض والبيت وما بينهما .

والرواية تقدم هذه الأشياء من خـلال حركـة الشخصـية وتستطيع القول بأ ا صورة الإنسان وسط الأشـياء الـتى تؤكـد واقعيته ، ويكون هو الرابط بينها بالقوة والفعل ، فهـو المتحـرك العاقل وسط أشياء ساكنة غير عاقلة ، أشياءتحول المكان إلى حامـل للمعنى أكثر مما هو مجرد شىء مصمت (١٥١) . والفلاح يتحرك ما بين البيت والحقل .

أول ما يطالعنا فى روايات الريف ، ومحاولة الراوى تأسـيس أحداثه من خلال واقعيتها ، وتثبيت الصور المرسومة على خلفيـة ثابتة ، المكان ، وإن بدا الراوى بتحديد الزمن كما هو القديم (كان يا ما كان فى سالف العصر والأوان) فإنه يسرع بتثبيت (فى بلاد كذا) يطالعنا الحقل بالأشياء التى تحدد هندسته (النخيل – أشجار الجزرورين – النيل جنوبا – الترعة شمالا) والمدرك البصرى الذى ينطلق فى المكان يلتقى مع مجموعة رشيقة من النخيل تبتهل رافعـة رءوسها إلى السماء تحلق فوق الحقول الخضراء حينا والذهبية حينا ، والمزركشة بين هذا وذاك بالخطوط الفضية البراقة لترعـة صـغيرة فجأة يغوص البصر فى ظلمة غابة أشجار جزورين كثيفة داكنـة ثم تظهر القرية بأكواخها الصغيرة وأسطحها من حطب القطن وقـش الأرز وشوارعها الضيقة التى تدب فيها الحياة كخلية نحل .. والترعة الصغيرة تمر بجوارها وتتسع هنا لتكون بركة ضاحكة (١٥٢) .

فالهدوء هو السمة الغالبة :

" وكل شىء فى هذا الإطار هادئ ساكن ، فأشجار النخيل لا ز أعطافها ، والنيل يرقد تحت أقدامنا هامدا لا يتحرك ، والدوامة

التى تتوسط ما بين الشاطئ والجزيرة الخضراء خامدة تغط فى نـوم عميق " (١٥٣) .

إن النخيل فى القرية يقوم بدور العلاقة المحددة لهندسة المكان ، ويمثل واحدا من أسس الاقتصاد للفلاح فى قرية يصرح أهلها :

" أحذف النخل من بلدنا تصبح لا شىء " (١٥٤) .

فالفلاح فى القرية الجنوبية يعتمد على البلح بوصـفه سـلعة اقتصادية : وعدت إلى الشونة اشترك مع أبى وحسن المصـرى ، فى تغطية أرضها بأكوام من الرماد .. تحول بين السوس والبلح نكـوم جرن الابرتموده وإلى اليمين القنديله والحجـازى والفرقـودة وإلى الشمال سنكوم السكوتى آخر انواع البلح الأبريمى التى اشتهرتبها قرانا ، ورحنا نعد غرارات طويلة على ظهرها زيق أحمر عـريض ، وننظف المكاييل ، فمن غدا ، منذ الصباح سنحمل كـل أدواتنـا هذه.

إلى غابات النخيل نستوفى ديوننا (١٥٥) .

إلى جانب هذا وعلى مستوى التكنيك القصصى ، فـالروائى يستغل صفات النخلة عندما يتكئ عليها كحيلة فنية فى سرد أحداث يتيح زمن النخلة أن يستوعبها ويكون شاهدا عليها فهى تشارك فى القص وتحكى ما لم يشاهده الروائى ، وما لا يريد المؤلف التـدخل فى سرده فالنخلة التى عاشت طويلا ، واستطالت لتشـهد وتـرى وتحكى تاريخ المكان والأشخاص :

هذه النخلة سامقة حانية على النيل .. قمتها منقوشة أصفرت ايات شواشيها تز مع النسيم ، وتحتضن ثمارها فى حنان تـنحنى قليلا ثم مس لجار ا :

- أتعرفين يا صغيرة كم بلغت من العمر ؟
- عدى على أصابعك .. استراح المماليك تحتى منذ ...
- مماليك ! ؟ .
- نعم مماليك .. ألا تعرفينهم ؟ هربوا من المذبحة ، ومروا من هنا ، ورحل بعضهم وبقى آخرون ، سعدية من بنا م بيضاء ، جميلة فى عينيهـ ـ ـ ـ ـا بقايـ ـ ـ ـ ـا زرقـ ـ ـ ـ ـة ....

ثم تضحك وكا ا تذكر شيئا و مس :

- انظرى إلى هذا الرجل : الشيخ أمين .. يمشى وكأنه ملك لقـد شهدته فى تلك الأيام مربوطا على حبل . ربطه الإنجليز – يشد مراكب زخير م حين توقف النمو ... أيام حرب الدراويش ... كان يبكى ويصرخ والسياط تلسع ظهره .. والان – دنيا ! ..

فتطلق العجوز الآخرى ضحكة متشرخة وتردد :

- انظرى إلى ساقى ، ألا ترين اللـون الأحمـر .. إنـه دم .. دم عسكرى انجليزى أراد أن يعتدى على فضيلة .
- فضيلة ! ؟ .
- زوجة الشيخ فضل صاحبى ، بالطبع قبل أن يتزوجها ...
- وتركته يعتدى عليها ؟ ! .
- كلا فقد عالجه فضل وقطع رأسه بفأس .. ألا تسمعينه دائمـا يضحك فى زهو وهو يقول كلب ومات ولم يسـأل عنـه أهـله " (١٥٦) .

إن تاريخا طويلا تعيه النخلة ، ولا ينتهى بانتهاء المقطع الطويل السابق ، فهو يمتد عبر ثلاث صفحات مكدسة بالأحداث التاريخية . انطلاقا من دور الشىء المزدوج بالنسبة للقص وللشخصية يمكننـا تصنيف الأشياء حسب وظيفتها وفاعليتها فى القص :

فى الأولى : حيث تكون بالنسبة للفلاح أداة فقط ، لا تتعدى كونها مادة تؤدى غرضا ما وقيمتها وقت استخدامها ثم تصبح لا شـىء بعدها أى دور الشىء قبل القص وإن كان القص وسيلتنا لإدراكه .

وفى الثانية : فاعلية الشىء فى القص بعيدا عن كونه أداة عمـل ، ولكن بوصفه دلالة تساهم فى بناء معنى القص كلية .

الشـىء / العنصر	وظيفته للفلاح	وظيفته فى القص
البندقية	تمثل القوة والتميز فملكية نوح لها جعلته من الأعيان .	محركة للأحداث فسرقتها فجرت أحداث الروايـة التى تبنى عليها .
البوابة	تمثل عنصر حماية ، وحاجز من المعتدى حجمها يتدخل فى رسم مكانة صاحبها ، فكلما كبرت البوابة كان هذا دليلا على القيمة الاجتماعية للفرد اندفع إليها .. ورآها شاهقة وكأنها تفتح له ذراعيها – إن كان لها أذرع – وقد كان كل ما فى البوابة ينبئ عن عز قديم اندثر كله ، كان بيت حميدة بيتا قديما بوابته عريضة حتى قيل عنها أنها تدخل الجمل بما حمل (١٥٧) .	يتخذها الروائى عاكسا لحزن عام يدخل القريـة ، فأبواب القرية لا تغلق نهارا ويكون انغلاقها حزنا على حبس الرجال كل الأبواب المغلقة فى الصباح لأول مرة .. فالقرية لا تغلق دورها إلا فى الليل ولكن الحال تغير .. أغلقت الأبواب يوم ذهاب الرجال (١٥٨)

حمار / جحشه	يمثل وسيلة مواصلات ، ومساعد على العمل وله أهمية خاصة عند الفلاح " الواحد منا ينام بعين مفتحة وعلى حمارته ، ولا يمته – كيف أنام والحمار بعيد عنى .. مين يحرسه " (١٥٩) .	أحدثت تميزا لمحمد أفندى لكونه الوحيد الذى يملك جحشة ويذهب بها إلى البندر " وامتل – أذن محمد أفندى بفرعات حوافر جحشته على أرض المدينة وأحس بالكبرياء والسكينة " (١٦٠) . وأظهر التضاد بين الراكب والمترجل ولم يعد ديباب يتحمل لذعات الطريق على قدميه العاريتين (١٦١) . ونسجت فى الفصل كوسيلة سخرية من المأمور ، " انظر إلى حمارك " ويمتطيه المأمور فى المرور على التفتيش ، والوسيلة التى استخدمها الرجال مع نوح عند ذهابهم للشيخ

		أبو العصى .
مزروعات	الركيزة الاقتصادية ومجال الانتماء إلى المكان .. العمل الذى ينبنى عليه حياة الفلاح ،ويرى مصطفى كامل أن " الفلاح المصرى لم يكن متعصبا إلا لثلاثة أشياء من اعتدى على أحدها اعتدى عليه نفسه وهى امرأته ، وزراعته ، وماشيته (١٦٢)	تشكل الخلفية الفنية للقص والمؤكد على واقعية المكان .
العصا	تمثل مصدر الأمن . لماذا ؟ ربما هى العادة .. وربما الخوف .. الخوف الذى يصحب الريفى إذ يخوض المدينة فالعصا أن تحكم عليها قبضة اليد يتروى الداخل ببعض الطمأنينة " (١٦٣)	رفعها محرك وإشارة البدء فى المعركة – واستمرار عملها حافظ على دوام القتال – اختلاف نوع العصا التى استخدمها الشيخ يوسف فى المعركة كان الممهد لإنهائها "

	وأداة قتال : " وفى سرعة خاطفة مفاجئة ارتفعت العصى وصرخت النساء " (١٦٤) . أداة ترفيه : لعبة التحطيب .	ودخل الشيخ يوسف بعصاه الخيزران الرفيعة بين الرجال (١٦٥) وميزت الشيخ يوسف عن الآخرين
الجاموسة	مصدر غذاء للفلاح ، وأداة عمل وعنصر اقتصادى ونتاجها سبب فخره " فخورة ببهيمتها تخاف عليها من الحسد لم تدع الرجال يدخلوا ا من العتبة إلا بعد أن بيضت بالدقيق جبهتها " (١٦٦) .	سقوط جاموسة مسعود أبو القاسم فى بئر الساقية كان الحدث الذى أ ـى المعركة التى مهدت عصا الشيخ يوسف لإ ائها وإخراجها . العملية التى أعادت التعاون بين الرجال ، ومحت التوتر الذى سببته المعركة " يادى الداهية السوده يا رجاله ، .. الحقوا الجاموسة وقعت فى بير الساقية : وبغتة تراخت الأيدى بالعصى المشتبكة على الجسر

		وسقطت الفؤوس والشماريخ على الأرض واتجه الرجال والنساء كلهم إلى بئر الساقية وهم يلهثون " (١٦٧) .
المصباح	وسيلة إضاءة يختلف نوعها حسب حالة الفلاح الاقتصادية (لمبة جاز – نمرة عشرة – كلوب) .	استخدم الضوء رمز للسعادة وانمحاء الحزن وهو حدث يحرك المياه الآسنة لصمت الأشخاص : تسلل الضوء من البوابة إلى عرض الحارة ففرح العيال به ، وراحوا يتجمعون تحت الضوء ويلعبون وأحست النساء حين أبصرن ضوء الكلوب المتوهج يغرق البيت بالتغيير : يا حلاوه دا نوح فك الحزن عال . عال والنبى دى حاجة تشرح القلب (١٦٨) .

فأس	أداة عمل " كان فلاح آخر يهوى بفأسه على الأرض ليفسح طريقا للمياه " (١٦٩) . أداة قتال :" رفع الآخر فأسه فوق رأس الدولاب ونزل لا يريد شيمه "(١٧٠) . مصدر رزق الفلاح الأجير حيث يلجأ إليها صالح فى طلب القوت : ذهب لبراح الدار ، ورجع والفأس بين يديه والابتسامة تضيء وجهه تفحصها باهتمام يلاحظ نعومة قبضتها من مسك يدى أبيه على مر السنين (١٧١)	استند القص على الفأس وعملها فى سرد الحكاية صالح الفلاح الأجير فى السراية ومحرك للأحداث عندما رفعها دياب فى وجه عبد الهادى وارتجف دياب وترنح .. واهتزت الفأس فى يده لحظة ثم هوى فجأة على رأس عبد الهادى بيد ثابتة عصا الفأس الهاوية عليه قبل أن تفلق رأسه بحدها اللامع الصلب وفى سرعة خاطفة مفاجئة ارتفعت العصى وصرخت النساء (١٧٢) .
النيل	مصدر المياه التى تقوم عليها الزراعة ، وهى واحدة من مشكلات الفلاح مع الأرض .	انقاص مياهه والتحكم فيها محرك الأحداث فى الأرض . -منح القص بعدا أسطوريا فى الشمندورة : " النيل
		هو الحياة ، صاحبة أبد الدهر ، هو الحياة الهادئة ناعمة على مر الزمن .. فالنيل هو الهواء والشمس ، وعرق الحياة " يحول التراب الأصفر الكالح إلى خضرة مخملية باسمة ، وعلى ضفته فى قريتنا صلى الناس لله فاطر السموات ولكنهم فى نفس الوقت يعبدون النيل عن حب ، حين يرضى ، ويتقربون إليه عن خوف حين يطغى ، ويتغنون بقوته ، وينشدون مزاميره حين يهب الحياة .. لم يكن فى مقدورى حين ذاك أن أصدق ان هناك من يستطيعون العيش فى بقاع نائية .. لا يسيل النيل فى نجوعها ولا أن أتصور أن فى مقدور الناس فى

		الصحراء أن يتزوجوا دون أن يطهرهم النيل من آثامهم ، فقد وقر فى ذهنى منذ تلك الأيام أنه ليس أجمل من النيل وهو يحتضن فتيان قريتنا فى حنان دافق فى أمسية دافئة أو باردة قبل أن يزفوا إلى زوجاتهم .. فليس أجمل فى الدنيا من الفتى النوبى فى ليلة زفافه وهو يغوص فى النيل عاريا كما ولدته امه ولا يبالى بلسعات البرد فى الشتاء ولا بمخاطر الموج الأحمر أيام الفيضان . ليس أجمل منه إلا .. النيل وهو ينساب هادئًا بعد أن يعمده لحياته الجديدة " (١٧٣) .

ديك	ويمثل مع غيره من الطيور المختلفة مصدرا للمال والغذاء ويلعب الديك الأسود أو الصفات الخاصة دوره فى طقوس السحر .	مؤشر زمنى ومنبه يحدد توقيت الحدث " ارتفع صياح ديك القرية تلاه نهيق حمار داخل الزريبة أيقظ الكلافين ودبت الحركة ابتدأ يوم جديد استقبله صالح مع الفجر (١٧٤) .
الأرض	سبب وجود الفلاح وهو إذ يدرك هذا يبنى حياته كلها على أساس من هذه الفكرة .	عنصر المكان وخلفية الصورة ورابط بين الأشخاص وهدف لهم وتمثل عنصر الثباتبالنسبة لعناصر القص الأخرى والأشخاص والزمان والحداث . وسيلة قصصية لتحريك الأشخاص يتأسس عليها حركة أحداث الرواية .. تاسس عليها الصورة المتخيلة للقارئ وبالجملة هو قضية الفلاح

		في القرية .
الماء	يمثل مع الأرض ثنائية سبب الوجود وعنصر الحياة فلا أرض أو زرع بلا ماء ولا يخفى فاعليته للإنسان عامة والفلاح خاصة .	محرك يفجر الصراع بين الأشخاص وسبب الصدام بين الفلاحين فى الأرض . يأخذ أشكالا متعددة تملأ فضاء النص حيث يتزوج شكل إنائه (الترعة – القلة – النيل – الساقية – الطلمبة) .
الهواء	درجة هبوب الرياح المتغيرة تبعا لتغير الفصول تتدخل فى نوعية النبات المزروع .	فى هبوبه يغير تشكل الوصف ، صفحة النيل ناعمة ملساء تبرق برماح من النور تنسال عليها مائلة هنا وهناك ثم يهب النسيم ويركض برفة فوق سطح الماء فيجعده ويحيل المرأى كله إلى جسد بديع راقص تترقرق فى العيون مثلما تترقرق فيها موسيقى الألوان المتبدية على

		الشاطئ (١٧٥) . وهو دائما وراء كل اهتزازه وكل صوت نابع من حركته .
النار / الشمس	الشمس كمصدر للحرارة والضوء فى الإنبات وسطوعها أو اختفائها يرتبط بمواسم زراعات معينة . - النار كأداة لإنضاج الطعام .	الشمس باعتبارها مصدرا للنور تعطى الفرصة لاتساع مساحة الوصف فما يوصف نهارا مدركا بصريا يختلف عما يوصف ليلا . - علامة زمنية فوجود الشمس أو ضوئها فى السرد ينبئ عن تحديد الزمن اليومى وحدة الأشعة أو رقتها تنبئ عن الزمن الموسمى .

العناصر السابقة على صور ا تقوم بوظيفة مزدوجة تتمثل فى :

أولا : الثراء المكانى الذى منحته الرواية للفـلاح ، وحركتـه فى التعامل وتوظيف هذه العناصر ؛ والأشياء ، وإظهار القوة العقليـة للفلاح وثقافته وأن علاقته بالمكان ليست علاقة محصورة فى العلاقة بين الأشخاص أو فريق العمل أو المكان بوصفه فضاء أو مسـاحة منبسطة ، وإنما تمتد إلى الأشياء المشطلة لجغرافية المكان .

ثانيا : وظيفة هذه العناصر فى القص تلك الوظيفةالتى تعد واحـدة من إضافات رواية الفلاح للرواية المصرية وهذا ما يشير إليه مبحث قادم من هذا البحث .

(٩) الفلاح /الأرض ـ العمل ـ ـ البعد النفسى

حين لا يكتفى الإنسان بالظواهر من الأشـياء والحـوادث ، وحينما يحاول الهروب من رتابة الحياة وتحما ا وأن يعيش فى واقـع أجمل ، أو واقع مغاير أو ان يعلو على الحياة ، ويراها أكثر عمقـا وأكثر خصوبة فإنه يتجه إلى الفن ، ذلك النوع من النشاط الإنسانى وتحديد موقع الإنسان المرتبط وجوديا ذا ا تمع ، فإنه يتجـه إلى الرواية أو إلى ما آلت إليه حاليا ، لأن الروائى يستعير من الشـاعر والفيلسوف أختصاصا ما أسرع مما يستعيران منه .. لقد قدمت لنا الرواية السلوكية إنسانا اجتماعيا ، والرواية التى منحت أشخاصها الشكل الخارجى ، والبيئة ،والعمل ، والجماعة الإنسـانية لم تقـدم هؤلاء الأشخاص مسوخا مفرغة آلية الحركة تسير وفق التحكم فيها عن بعد ولم تبخل أن تمنحهم : الينابيع الداخليـة النفسـية كمـا يسميها الدكتور زكى نجيب محمود (١٧٦) التى تجعل حركتهم ذاتية مما يكفل لهم أن يصنعوا أسلو م فى الحياة ذلك الأسـلوب الـذى يكشف بدوره عن سلوكهم . عند النقطة التى يظهر فيها سـلوك الفرد نبدأ فى الإمساك بما من شأنه أن يحلل أعماقه ، وهـو يسـبر أغواره وقد استطاع ديستوفيسكى أن : يـبرهن بواسـطة علمـه بالإنسان إنثروبولوجيا على أن الطبيعة البشرية دينامية إلى أقصـى درجة وإن ثمت حركة محتدمة تمور فى أعماقها " (١٧٧) .

أما السكون والثبات فلا وجود لهما إلا على السـطح فيمـا يؤلف الغلاف السطحى للإنسان ، ففى الإنسـان، وتحـت قـاع العادات ، وانسجام النفس تختفى عواصف وتتضح هوات مظلمة (١٧٨) .

حين نلتقى لأول مرة عبر السطور بشخصية جديدة ، فـنحن غالبا أمام شخص بسيط فى حياته اليومية ، بل وربمـا نتقـارب أو

تتشابه مع تصرفاتنا عندما نحس أننا أمام سطح هادئ (يغرس فينـا ذلك هدوء اللغة الروائية وبعدها عن الخطابية والانفعالية ، ولكـن تدريجيا يستهوينا حب التعرف على رفيق الرحلة عـبر الأحـداث المتداخلة ، خاصة عندما نكتشف أنه يمكننا أن نقترب أكثـر مـن ذلك الشخص القريب البعيد الذى يقع عند أطراف أصابعنا وتحت أنظارنا ، بل فى ركن بعيد من خيالنا ، ولأننا لا نملك إلا لغة تتضمنه فإننا نعمد إلى ما يقوله هو الحوار أو ما يروى أفعاله السرد أو مـا يمثل آراء الآخرين فيه / الوصف لإدراك الخصائص النفسية لهـذا الشخص ، ذلك الذى يحدده علمالنفس على أنه المجموع الكلـى للخصائص المتعلقة بالصـفات البدنيـة ، والقـدرات العقليـة ، والسمات الانفعالية ، والسجايا الخلقية ، وما يحدث بينها من تفاعل فى توافقها مع البيئة (١٧٩) .

الخصائص الشخصية للفلاح

١- الصفات البدنية : قوة الجسد والأعضاء ، التكيف مع البيئة

٢- القدرات الانفعالية : (المكون المعـرفى) الخـبرة – الـتفكير المنطقى – القدرة الفنية .

٣- السجايا الخلقية : (القيم –الآراء – الاتجاهات) .

ويلاحظ أننا لمسنا معظم هذه العناصر السابقة ، فكل ما سبق من تحليلات اجتماعية يؤدى بصورة أو بأخرى إلى فهـم الفـلاح بوصفه ظاهرة نفسية ، فالعمل والعلاقات والبيئة والبعد الجسـمانى من المرتكزات الهامة فى فهم الشخصية كما يحددها علم النفس : " وكل ظاهرة نفسية تقوم على دعائم مختلفة تتكون من البيئة الطبيعية المحيطة بالفرد والبيئة الاجتماعية ، والتكوين العام لشخصية الفـرد من نواحيه الفسيولوجية ، والعصبية والنفسية (١٨٠) ونلمس هنـا توضيحا لها من المنظور النفسى أو من خلال مرورها عـبر نفـس الفلاح .

١- الصفات البدنية :

رأينا الفلاح نشطا عاملا يملك قوى قادرة ، تكفل له المقـدرة على عمل شاق وتتمثل هذه القوى البدنية التى أعلى العمـل مـن شأنها فى الجسد القوى واليد القوية التى يختزل فيها الجسد للقيـام بأدوار مختلفة ، من خلال هذه الأدوار يظهر توافق الفـلاح مـع الأرض ، فكانت حياته وعمله وبنيته وأدوات عملـه وملبسـه ، ومشربه ، وهو ما يسمى بالتكيف الموصوف بأنه " عملية يتوافـق بواسطتها الكائن الحى مع الأشياء المتميزة المنفصلة الموجـودة فى نفس البيئة الشاملة " (١٨١) ، والتكيف عند الفلاح ليس توافقـا اضطراريا قهريا ، فالأرض التى يحبها ؛ علمه حبها أن يتعايش معها ،

الفلا فى الشمندورة لم يشربالخمر ليسكر ، بل اكتفى برائحة الأرض المحروثة .. يعبها فى رئتيه فيسكر (١٨٢) .

٢- القدرات العقلية :

وهى تلك التى تظهر الجانب المعرفى عند الشخصية، وقدر ثقافة الفلاح ومكوناتها وأثر العمل فيها وإضافة لذلك تتضح القدرات العقلية للفلاح من خلال خبرة الحياة ، ومدرسة الزمن ، وممارسة الأحداث ، والقدرة الفنية على الإبداع فى العمل ، والقدرة على التفكير المنطقى ، فمحمد أبو سويلمالذى عركته الحياة نموذج للخبرة الحياتية التى تفوق المتعلمين : " وصعق محمد أبو سويلم قائلا : بقى أنا يا فلاح أفهم الدور وأنت اللى اسمك متعلم متنور لسه معرفتش " (١٨٣) .

والخبرة فى العمل تتيح للفلاح القدرة على الاستمرار والإنتاج والقيام بأعمال متعددة فى آن واحد دون التهاون فى واحد منها : إنه مشغول فى هذه الأيام بالرية الخامسة للذرة ، وبزراعة بعض المحاصيل الشتوية مثل الفول ، واللوبيا تحت الذرة ، وبشتل الباذنجان وغدا سينشغل بقطع الذرة ،والنخيل (١٨٤)

فليس فى القرية كلها بل فى كل القرى المجاورة رجل له ، مثل خبرة فضل فى الأرض هو الذى اعتاد أن يجوس فى الأرض يتأملها ليقول فى ثقة :

" أريحوا هذه الشريحة .. إزرعوا فولا .. وهذه شعيرا أما التى على يمين الجدول فإزرعوها قمحا .. لابد من تسميد هذه الشريحة قبل الجدول بالرماد وبتراب الكفرى " (١٨٥) .

القدرة الفنية :

إن تنظيم البيت وتشكيله الهندسى ، واستغلال كل المساحات فيه ، خاصة الجدران ومراعاة ارتفاع قبة السقيفة ظاعلى بقية الأجزاء ، لتتصيد نسمة هواء واستخدام خامات البيئة وطقوس الاحتفالات والفلكلور كلها تنم عن الجانب الفنى الذى يكشف بعمق ملامح النفس ، فالفن الفلاحى فن ذاتى ليس نقلا أو تقليدا للآخرين فى المدينة مثلا يقول هربرت ريد :

" إن فن الفلاحين ليس فنا يصنعه هؤلاء الفلاحون فى تقليد لفن الطبقات الأكثر ثقافة – بمعنى أنه ليس انعكاسا جافا لفن المثقفين من الناس " (١٨٦)

القدرة على التفكير المنطقى :

ما دار بين الفلاحين والشيخ الشناوى ، والذى يرى أن فساد القريةسبب لكل ما يحدث من الحكومة ، ولكن الفلاحين كانوا يرون غير ذلك : وفى تساؤل الفلاحين عن تصرف الحكومة معهم

لم يصدقوا أبدا ما كان يقوله الشيخ الشناوى عن اللعنة والجزاء الوفاق (١٨٧) . فالتفكير فى الأمر بصورة منطقية يكشف عن خطأ الشيخ الشناوى وصواب رأى الفلاحين .

تنظيم العمل :

ويبدو فى إعداد الأرض وفلاحتها وتنظيم مواعيد الرى ، وهى تدل على روح النظام التى يجب أن تلازم العمل ، وأى عمل إنسانى لابد له من نظام يحكمه ويسوسه .

٣- السمات الانفعالية : المكون الوجدانى) :

وتبدو السمات الانفعالية عند الفلاح من خلال :

التحمل :

إن الفلاح الذى جبل على العمل الشاق ، انعكس ذلك على نفسه فتوافق التحمل الجسدى مع التحمل النفسى ، وهى سمة تبدو واضحة عند الفلاح الذى سار تاريخه موازيا لتاريخ القهر ، والطغيان فهو كما يصفه هنرى عيروط مسالم ووديع لأنه صبور ، وهو صبور لكثرة خضوعه للناس وللأشياء " (١٨٨) .

وما الجمل فى المنظومة الشعبية إلا رمز للصبر والتحمل :

يقول محمد أبو سويلم :

دنا جمل صلب ، لكن علتى الجمال
لوى خزامى ، وشيلنى ثقيل الاحمال
آه ياولدى ، آه لا تنى أقول آه .. " (١٨٩) .

من الوجهة النفسية يمكن النظر إلى المقطع السابق كمنولوج يكشف عن مكنون الباطن ، وإنه إظهار لمنطقة اللاشعور ، واستدعاء لما يتوافق مع الأحوال ، فتحمل الفلاح يعتبر تحملا قهريا ، فهو مقهور سلطويا حيث السلطة لا تكتفى بالجور عليه ماديا و به ، فهى تلجأ إلى قهره وضربه فى كرامته بطرق متعددة عبر السرد وهى تتنوع بين :

" شرب بول الخيل – التعذيب بالجسد – قص الشارب – الاعلان عن أنه امرأة " (١٩٠) .

الميل للخدمة الاجتماعية :

الفلاح حين يخدم فى الأرض لا يفيد نفسه فقط ، فهو من حيث لا يدرى يمثلا عاملا من عوامل الدخل القومى ، فى أى مجتمع متحضرا كان أو متخلفا .

ولا يخفى اعتماد المدينة على القرى ا اورة فى الحياة اليومية " الملوخية الشتوية التى برعت جزيرتنا فى استنبا ا فى غير أوا ا وبيعها فى أسواق البنادر القريبة " (١٩١) .

المشاركة الاجتماعية :

روح الجماعة التى تسرى فى العمل لا تتوقف عند مكان العمل ، بل تتجاوزه إلى شتى أنواع النشاط الإنسانى ، ومختلف ظـروف المكان الواحد ، يتجلى هذا فى الأوقات التى تتطلب من الجماعة أن تجتمع حول واحد منها ، وتختلف نوع المشاركة وشكلها بين جماعة وأخرى ، وتأخذ شكل المشاركة صورة القانون العرفى ، فعند الوفاة ، وفاةأبو صالح فى السراية : حتمت التقاليد أن يعمل للميت وليمة إكراما له تستمر يومين ، وعلى كل صاحب دار أن يرسل صـينية مليئة بالمأكولات ويجلس أمامها ، ويستضـيف مـن يريـده مـن الأصدقاء أو المعارف ليشترك معهم وهؤلاء الرجال الفقراء يأمرون نسائهم بتحضير الأرز بالسمن ، وذبح ديك ، أو طهى قطعة لحـم ذه المناسبة رغم أ م يقضون معظم أيام الأسبوع ، لا غذاء لهم إلا قرن فلفل أحمر ولقمة عيش " (١٩٢) .

وفى احتفالات الزواج يجتمع الجميع للمساهمة وتقديم العـون ...

فى الصباح كان بيتنا كخلية نحل .. بعض الرجال يزحزحون (قوافع) الدجاج من مكا ا بجوار الموقد ، والبعض الاخر يضـع مكا ا القدور الكبيرة ذات الفوهات الواسـعة .. وعـدة رجـال آخرين منهمكين فى سلخ خروفين كبيرين ... وحولهما عدة غلمان قد حملوا أباريق يصبون ا على الذبائح .. والكثير مـن الغلمـان يدخلون وقد حملوا على رءوسهم الصوانى النحاسـية الفارغـة ، وعليها الأطباق التى جمعوها من بيوت النجع ، ونساء كـثيرات ، يدخلن وقد حملن أطباق الخوص عليها خبر (الملتوت) المنتفخ وقد تطوعن بخبزه فى بيو ن .

فى الخارج بعض الرجال يشرفون على الغلمان الذين يجمعون أسرة الحبال من بيوت النجع ويضعو ا فى الساحة الكـبيرة أمـام الخيمة فى صفوف متراصة ،والبعض الآخر منشغل بكنس الخيمـة بمكانس من سباط النخيل اليابس ... وىخرون راحـوا يرشـون الساحة بالماء ويصلحون من أمر مربط الركائب .. فـاليوم يـوم (النهارية) يوم (الدخلة) (١٩٣) .

المودة / الحب

رأينا الفلاح محبا وعرفنا عاطفته ويهمنا أن نعرف دافعية هـذه العاطفة وعلاقتها بالعمل

ويلتقى الحب والعمل عند النقطة التى يمثلان فيها الفلاح :

١ - الخلاص :

فالعمل خلاص للإنسان من الملل ، والجهل ، واحتقار الآخرين والملفوظ الشعبى يقرر : اليد البطالة نجسه . ويقول والتراس نيف : والعلاقة بين العمل وتقدير الذات لها جوانب مطلقة وجوانب نسبية ، فمن وجهة النظر المطلقة يعتبر العاطل مهين القدر بوصفه كسولا طفيليا " (١٩٤) .

والعمل بالنسبة للناس مهمة يحددها نيف : وظيفة التخلص من القلق وتفريغ شحنة الدوافع غير المقبولة أو غير المناسبة وانتـزاع المتاعب من عقولهم (١٩٥) .

ثم يأتى خلاص الإنسان من فكرة العدم التى تجعله يسـعى إلى حفظ النوع من خلال الحب ،والذى يمثل علاقة منتجة إنسـانيا ، ويرى برديائيف : ترتبط حياة الشخصية ارتباطا وثيقا بالحب الذى بدونه لا يمكن تحقيق الذات أو القضاء على العزلة ولن يكون ثمـة اتصال روحى . والحب بدوره يفترض الشخصية فهو علقـة بـين شخصية وأخرى وهو وسيلة لتحرير الشخصية من أسر الذات " (١٩٦) .

٢- الهدف :

يقر فرانكل اندو : الحب بالنسبة للإنسان هدف حين يسـعى إليه وإن طمح من ورائه إلى منفعة أخرى ، الحـب هـو الهـدف الغائىالأسمى الذى يمكن ان يطمح الإنسان إليه (١٩٧) .

كذلك العمل الذى يكون هدفا فى ذاته يتيح للإنسـان أن يحقـق أهدافا أخرى .

٣- الوسيلة :

فالعمل وسيلة للمعرفة ، واعمل وهو كما يقرر نيف نشـاط وسيلى يحقق للحصول على أسباب البقاء (١٩٨) .

ثم إن الحب لا يتم إلا بعد معرفة وإدراك يقول الإمام الغزالى : " إنه لا يتصور محبة إلا بعد معرفة وإدراك إذ لا يحب الإنسان إلا ما يعرفه " (١٩٩) .لذا فإن حب الفلاح سواء للمـرأة أو لـلأرض داخل فيه المعرفة السابقة واللاحـقة .

٤ - السجايا الخلقية :

وتبدو من خلال القيم والاتجاهات والآراء ، فالفلاح يتجه إلى الحفاظ على القيم والمبادئ والأعراف ، والتقاليد ، وهو فى حفاظه هذا يعتبرها جزءا من ثقافته المتوارثة والمكتسبة وسبق أن مجموعـة القيم والأعراف المتداولة والراسخة فى بنية الفلاح وهى فى رسوخها

وتمكنها منه تصل إلى درجة الثبات الذى يشابه ثبـات الأرض، ولا يفارقها أو يبتعد عنها فى تفسيره فطبيعة البيئة من مناخ وعمل تحت حرارة الشمس ، يؤدى إلى حب الثبات : وقد نقلت آلن سمبـل ، وهى من ثقات علماء الجغارفيا . رأيا لمنتسكيو يقرر فيه هذه الحقيقة بالنسبة للشرق بصفة عامة وتقول يعزو مونتسكيو ثبات الـدين ، والأخلاق ، والعادات ، والقوانين فى الهند وغيرها من أمم الشـرق إلى حرارة الجو (٢٠٠) .

والفلاح فى مختلف أنحاء العالم يعتبر أشد عناصر ا تمع محافظة على القديم ، فلديه أفكاره ومعتقداته الراسخة (٢٠١) ويفسـر د . عز الدين إسماعيل ظاهرة الثبا ذه كما يلى :

" الحرارة ، بنية الجسم ، تكوين العقل ، نوع التفكير ، نوع الانتاج ، الإنتاج الروحى ، ظاهرة الثبات " (٢٠٢) .

الهوامش

(١) د . عبد المنعم تليمة ، مقدمة فى نظرية الأدب ، ص 5 .

(٢) يعتبرها علم تلنفس : محصلة التفاعل القئم بين الفرد وا تمع والبيئة وهى ثمرة علاقة الفرد بالفرد وبالزمن وبالمكان وبالكون

د . فؤاد البهى ، علم النفس الاجتماعى ، ص ٨٢ .

وهى عند لينتون وغيره تشمل : جميع نواحى التراث الاجتماعى أى كل ما يميـز الحيـاة الاجتماعية عند الإنسان عن الحياة الاجتماعية عند بقية الحيوانات .

انظر فؤاد البهى ، المرجع السابق ، ص ٢٩٠ .

والكلمة فى الإنجليزية culture معنى مجازى غنتقلت إليه الكلمة مـن المعـنى الحسـى والأصلى هو معنى الزراعة أو التربية المادية .

انظر : ت اس ، إليوت ، ملاحظات حول تعريف الثقافة ، ترجمة ، د . شكرى عيـاد ، القاهرة د . ت ، ص ٢٣ وما بعدها

(٣) والتراس . نيف ، العمل وسلوك الإنسان ، ص ١٧٠ .

(٤) الأرض ، ص ٥٠ ، ٥١ . عبد الهادى هنا ، تبدو معرفته وثيقة الصلة بـالأرض ، وما يجرى عليها .

(٥) د . عبد الغفار مكاوى ، مدرسة الحكمة ، القاهرة ١٩٦٧ ، ص ٣٠٢ .

(٦) فالإنسان أيا كان وفى اى مكان وجد يطيب له أن يتصرف كما يفهم .

نيقولا برديائف ، رؤية ديستوفيسكى للعالم ، ترجمة فؤاد كامل ، بغداد ١٩٨٦ ، ص ٤٤.

(٧) والتراس نيف ، المرجع السابق ، ص ١٧١ .

وسنرى عند التعرض للغة روايات الفلاح كيف يكون لبيئة الفلاح لغتها الخاصة التى تحمل فى طيا ا إشارة للكيان الثقافى لأصحا ا .

(٨) راوية ، ص ١١٢ .

(٩) الأرض ، ص ٦٣ .

(١٠) سلمى الأسوانية ، ص ١١٣ .
(١١) الأرض ، ص ٣٩٢ .
(١٢) جيمس هنرى بريستد ، فجر الضمير ، ترجمة : د . سليم حسـن ، مكتبة مصر ، ١٩٨٠ ، ص ٣٦ .
(١٣) أحمد رشدى صالح ، الأدب الشـعبى ، مكتبـة النهضـة ، ط ٣ ، ١٩٧١ ، ص ١٥٥ .
(١٤) الأرض ، ص ٨١ .
(١٥) أيام الإنسان السبعة ، ص ١٧ .
(١٦)أحزان نوح ، ص ٤٤ .
(١٧) أحزان نوح ، ص ٤٥ .
(١٨) أحزان نوح ، ص ٤٥ – ٤٦ .
يلتقى هذا المعنى مع قوله تعالى : " حتى إذا ما جاءوها شهد عليهم سمعهـم وأبصـارهم وجلودهم بما كانوا يعملون وقالوا لجلودهم لم شهدتم علينا قالوا انطقنا الله الذى انطق كل شىء وهو خلقكم أول مرة وإليه ترجعون " .
صورة الصافات الآيتان (٢٠ – ٢١)
(١٩) أيام الإنسان السبعة ، ص ٢١٤ .
(٢٠) أحمد رشدى صالح ، الأدب الشعبى ، ص ١٤٢ .
(٢١) أحزان نوح ، ص ٤٦ .
(٢٢) أحزان نوح ، ص ٤٠ .
(٢٣) أحزان نوح ، ص ٤٩ .
(٢٤) الشمندورة ، ص ٢٦٩ .
(٢٥) أيام الإنسان السبعة ، ص ٣٠ ، ٣١ .
(٢٦) أيام الإنسان السبعة ، ص ٥٢ ، ٥٣ .
(٢٧) أيام الإنسان السبعة ، ص ٨٢ .

(٢٨) أيام الإنسان السبعة ، ، ص ٨٥ ، ٨٦ .
(٢٩) أيام الإنسان السبعة ، ص ٨٧ .
(٣٠) أيام الإنسان السبعة ، ٩٥ ، ٩٦ .
(٣١) أيام الإنسان السبعة، ص ١٠٢ .
(٣٢) أيام الإنسان السبعة ، ص ١٠٦ .
(٣٣) أيام الإنسان السبعة ، ص ١٠٩
(٣٤) أيام الإنسان السبعة ، ص ١٣٨ .
(٣٥) أيام الإنسان السبعة ، ص ١٤٦ .
(٣٦) أيام الإنسان السبعة ، ص ١٦٦ .
(٣٧) لنمعن النظر فى النية الخطية فالحروف المتفرقة غير الملتصقة تقترب مما يسمى بالأنوماتوبيا onomatopeia (تطابق الصوت والمعنى فى الألفاظ ، مع الانزياح قليلا ليكون (التطابق بين الرسم والمعنى) وهو مـا يمكننـا أن نسميه المعنى البصرى وهو أحد الجوانب التى يحسن الكاتب توظيفها .
انظر : بريهان ملكى ، معجم المصطلحات الأدبية الإنجليزية ، بغداد ١٩٦٦ ، ص ٣٥ .
(٣٨) د . عبد المحسن طه بدر ، الروائى والأرض ، ص ٢٢٨ .
(٣٩) أيام الإنسان السبعة ، ص ٢٠٠ .
(٤٠) راوية ، ص ٧٠ .
(٤١) راوية ص ٨٦ .
(٤٢) د . جمال حمدان ، شخصية مصر ، ص ٢٧ .

(٤٣) راوية ، ص ٨٦ ، ٨٧ .

(٤٤) روجيه جارودى ، نظرات حول الإنسان ، ترجمة ، يحي هويـدى ، القاهرة ، ١٩٨٣ ، ص ٣٠ .

(٤٥) د . محمد فتحى الشنيطى ، المعرفة ، مكتبة القاهرة ، ط ٣ ، ١٩٦٢ ، ص ٢١٩ .

(٤٦) فوزية دياب ، القيم والعادات الاجتماعية ، القاهرة ، د . ت ، ص ١٠٥

(٤٧) انظر : المرجع السابق ، ص ١١٧ ، ١١٧ .

(٤٨) الأرض ، ص ١٧٥ .

(٤٩) الشمندورة ، ص ٨٥ .

(٥٠) أيام الإنسان السبعة ، ص ٥٨ .

(٥١) الشمندورة ، ص ١٠ .

(٥٢) الشمندورة ، ص ٢٨٩ .

(٥٣)) الشمندورة ، ص ٣٢٧ .

(٥٤)) الشمندورة ، ص ٤٨٥ .

(٥٥) أيام الإنسان السبعة ، ص ١٠١ ، ١٠٢ .

(٥٦) سلمى الأسوانية ، ص ١٤٠ .

(٥٧) الأرض ، ص ٢٣ .

(٨٥) سلمى الأسوانية ، ص ١٣٠ .

(٥٩) وهبت العاصفة ، ص ٥٤ .

(٦٠) سلمى الأسوانية ، ص ١٥١ .

(٦١) سلمى الأسوانية ، ص ١٥٦ .

(٦٢ – ٦٣ – ٦٤ – ٦٥) سلمى الأسوانية ، ص ١٥٦ ، ١٥٧ ، ١٥٨ ، ١٦٠ .

(٦٦ – ٦٧) سلمى الأسوانية ، ص ١٦١ .

(٦٨) سلمى الأسوانية ، ص ١٦١ .

(٦٩) الأرض ، ص ٢٤ .

(٧٠) الأرض ، ص ٢٥ .

(٧١) سلمى الأسوانية ، ص ١٣٢ ، ١٣٣ .

(٧٢) سلمى الأسوانية ، ص ١٣٢ .

(٧٣) سلمى الأسوانية ، ص ١٤٠ .

(٧٤) سلمى الأسوانية ، ص ١٤١ .

(٧٥) سلمى الأسوانية ، ص ١٤٤ ، ١٤٥ .

(٧٦) الشمندورة ، ص ٢٤٨ ، ٢٤٩ .

(٧٧) أحمد رشدى صالح ، الأدب الشعبى ، ص ١٤٤ .

(٧٨) جاستون باشلار ، جماليات المكان ، ص ١٩٨ .

(٧٩) أحزان نوح ، ص ٤٧ .

(٨٠) أحمد رشدى صالح ، ص ١٢٤ .

(٨١) الأرض ، ص ٢٧ .

(٨٢) الشمندورة ، ص ٢٧١ .

(٨٣) راوية ، ص ٨٣ .

(٨٤) قال تعالى : " وإنا منا الصالحون ومنا دون ذلك كنا طرائق قـددا ، وإنا ظننا أن نعجز الله فى الأرض ولن نعجزه هربا . وانا لما سمعنا الهدى آمنـا

به فمن يؤمن بربه فلا يخاف بخسا رهقا . وأنا منا المسلمون ومنا القاسـدون فمن أسلم فأولئك تحروا رشدا " سورة الجن ، الآيات ١١ – ١٤ .

(٨٥) أحمد رشدى صالح ، الأدب الشعبى ، ص ١٥١ .

(٨٦) المرجع السابق ، ص ١٥٢ .

(٨٩) أحزان نوح ، ص ، ٤٤ .

(٩٠) أحزان نوح ، ص ٤٨ .

(٩١) أحزان نوح ، ص ٤٨ .

(٩٢) أحزان نوح ، ص ٣٦ .

(٩٣) سلمى الأسوانية ، ص ١٠٦ .

(٩٤) أيام الإنسان السبعة ، ص ٦٥ .

(٩٥) أحمد رشدى صالح ، المرجع السابق ، ص ١٦٥ .

(٩٦) أحزان نوح ، ص ١٦٦ .

(٩٧) هنرى عيروط ، الفلاحون ، ص ١١٨ .

(٩٨) عبد الحميد حواس ، وآخرون ، دراسات فى الفلكلور ، ص ٢٢٧ .

(٩٩)غيور غى غاتشف ، الوعى و الفن ، ص ٦١ .

(١٠٠) المرجع السابق ، ص ٦١ .

(١٠١) انظر : سوكولوف ، الفلكلور وقضاياه وتاريخه ، ترجمـة حلمـى شعراوى وآخر ، القاهرة ١٩٧١ ، ص ١٧ وما بعدها .

(١٠٢) أحمد شوقى عبد الحليم ، أدب الفلاحين ، مطابع دار العرب ط١ د . ت ، ص ١٣ .

(١٠٣) الأرض ، ص ٣٧ .

(١٠٤) أيام الإنسان السبعة ، ص ١٦٢ .

(١٠٥) الأرض ، ص ٦٨ .

(١٠٦)أيام الإنسان السبعة ، ص ٢١٣ .

(١٠٧) قلوب خالية ، ص ٤٥ .

(١٠٨) السراية ، ص ١٢٢ .

(١٠٩) الأرض ، ص ١٦٢ .

(١١٠) الأرض ، ص ٥١ .

(١١١) الأرض ، ص ١٥١ .

(١١٢) الأرض ، ص ٢٨٥ .

(١١٣) أيام الإنسان السبعة ، ص ٢١٦ .

(١١٤) الأرض ، ص ٢٧٠ .

(١١٥)أيام الإنسان السبعة ، ص ٢١٧ .

(١١٦) سلمى الأسوانية ، ص ١١١ ، ١١٢ .

(١١٧)الأرض ، ص ٣٩٢ .

(١١٨) الأرض ، ص ٢٣ – ٢٤ .

(١١٩)سلمى الأسوانية ، ص ١٢٨ - ١٤١ .

(١٢٠)الشمندورة ، ص ٢٥٥ .

(١٢١)أيام الإنسان السبعة ، ص ٢٥ .

(١٢٢) أيام الإنسان السبعة ، ص ٤١ ، ٤٢ .

(١٢٣) د . أحمد مرسى وآخرون ، دراسات فى الفلكلور ، ص ٣٠٨ .

(١٢٤) المرجع السابق ، ص ٣٢٠ .

(١٢٥) الأرض ، ص ٣٠٢ .

(١٢٦) الأرض ، ص ٣٠٩ .

(١٢٧) الشمندورة ، ص ٧٢ .
(١٢٨) أيام الإنسان السبعة ، ص ٨٥ .
(١٢٩) الجبل ، ص ٩٣ .
(١٣٠)يورى لوتمان ، مشكلة المكان الفنى ، ترجمة سيزا قاسم ، مجلة ألف ، ع ٦ بيع ١٩٨٦ ، ص ٨٨ .
(١٣١) نقلا عن المرجع السابق ، ص ١٩ .
(١٣٢) تودورف ، الأرث المنهجى للشكلانية ، ضـمن كتـاب أصـول الخطاب النقدى الجديد ، ترجمة : أحمد المدينى بغـداد ط١ ، ١٩٨٧ ، ص ١٤ .
(١٣٣)هنرى عيروط ، الفلاحون ، ص ٦٤ .
(١٣٤) جاستون باشلار ، جماليات المكان ، ص ١٣٥ .
(١٣٥)محمد عزام ، الأسلوبية ، ص ٢٢٤ .
(١٣٦) الشمندورة ، ص ٨ .
(١٣٧) الشمندورة ، ص ٣٧٤ .
(١٣٨)الأرض ، ص ٢١٩ .
(١٣٩) باشلار ، جماليات المكان ، ص ٣٦ .
(١٤٠) المرجع نفسه ، ص ١٣٤ .
(١٤١) الأرض ، ص ٢٥٩ .
(١٤٢) الأرض ، ص ١٤١ .
(١٤٣) نقلا عن سيزا قاسم ، بناء الرواية ، ص١٠٠ .
(١٤٤) سيزا قاسم ، بناء الرواية ، ص ١٠١ .
(١٤٥) صلاح بوجاه ، الشىء بين الوظيفة والرمز ، ص ٥٩ .
(١٤٦) الأرض ، ص ١٦٨ .
(١٤٧) نقلا عن د . حميد لحمدانى ، بنية النص السردى ، ص ٧٩ .
(١٤٨) آلان روب جرييه ، المرجع السابق ، ص ٦٠ – ٦١ .
(١٤٩) صلاح بوجاه ، المرجع السابق ، ص ٨٤ – ٨٥ .
(١٥٠) سارتر ، ما الدب ، ترجمة : محمد غنيمى هـلال ، دار العـودة ، بيروت ١٩٨٤ ، ص ٦٧ .
(١٥١) د . بدوى عثمان ، بناء الشخصية الرئيسية فى روايـات نجيـب محفوظ ، دار الحداثة ، بيروت ط١ ، ١٩٨٦ ، ص ٩٤ .
(١٥٢) السراية ، ص ٥ .
(١٥٣) الشمندورة ، ص ٥ .
(١٥٤) وهبت العاصفة ، ص ٦٢ .
(١٥٥) الشمندورة ، ص ١٠٢ .
(١٥٦) الشمندورة ، ص ١٠٢ ، ١٠٣ والسطور المنقطة فى وسط المقطع إشارة إلى سطور لا تخدم المعنى الذى تشير إليه .
(١٥٧) أحزان نوح ، ص ١٠٣ .
(١٥٨) الأرض ، ، ص ٢١٩ .
(١٥٩) الجبل ، ص ٦٧ .
(١٦٠) الأرض ، ص ١٣٩ .
(١٦١) الأرض ، ص ٢٣٦ .
(١٦٢) مصطفى كامل ، أوراق مصطفى كامل ، تحقيق : د . يوافيم رزق مرقص ، ١٩٨٦ ، ٢٩٥ .
(١٦٣) أيام الإنسان السبعة ، ص ١١٦ .

(١٦٤) الأرض ، ص ١٦٨ .
(١٦٥) الأرض ، ص ١٧٠ .
(١٦٦) أيام الإنسان السبعة ، ص ٥٦ .
(١٦٧) الأرض ، ص١٧٠ .
(١٦٨) أحزان نوح ، ص ١٢٨ .
(١٦٩) الأرض ، ص١٦١ .
(١٧٠) السراية ، ص ٤٨
(١٧١) السراية ، ص ٣٨ .
(١٧٢) الأرض ، ص ١٦٨ .
(١٧٣) الشمندورة ، ص ٢٤٨ .
(١٧٤) السراية ، ص ١٣٣ .
(١٧٥) الشمندورة ، ص ٢٣٤ .
(١٧٦) بول ويست ، الرواية الحديثة ، ترجمة : عبد الواحد محمد ، دار الرشيد ، العراق ، ١٩٨١ ، ص ٥ .
(١٧٧) د . زكى نجيب محمود ، فلسفة النقد ، ص ٩٩ .
(١٧٨)نيقولا برديائف ، رؤية ديستوفيسكى للعالم ، ص ٤٧ .
(١٧٩) نزار مهدى الطائى ، قياس الشخصية ، مجلة عالم الفكر (الكويت) مجلد ١٣ ، عدد ٣ ، ١٩٨٢ ، ص ٢٦٤ .
(١٨٠) د . فؤاد البهى ، علم النفس الاجتماعى ، ص ١٥٤ .
(١٨١) ايرديل جنك ، المرجع السابق ، ص ٢٣ .
(١٨٢) الشمندورة ، ص ١٩٢ .
(١٨٣)الأرض ، ص ٣١٠ .
(١٨٤) الشمندورة ، ص ٦٥
(١٨٥) الشمندورة ، ص ١٩٢ .
(١٨٦) هربرت ريد ، معنى الفن ، ص ٥١ .
(١٨٧) الأرض ، ص ٨٨ .
(١٨٨) هنرى عيروط ، الفلاحون ، ص ١١٥
(١٨٩) الأرض ، ص ٢٨٥
(١٩٠. الأرض ، ص ٢٦٠ – ٢١١ – ٨٩ .
(١٩١) سلمى الأسوانية ، ص ١١٣ .
(١٩٢) السراية ، ص ٩ .
(١٩٣) سلمى الأسوانية ، ص ١٤٧ .
(١٩٤) والتراس نيف ، العمل وسلوك الإنسان ، ص ١٩٢ .
(١٩٥) المرجع السابق ، ص ١٩٦ .
(١٩٦) برديائف ، العزلة وا تمع ، ص ١٧٦ .
(١٩٧) فيكتور فرانكل ، الإنسان يبحث عن المعنى ، ترجمة : د . طلعت منصور ، دار القلم ، الكويت ، ط١ ، ١٩٨٢ ، ص ٦٢ .
(١٩٨) والتراس نيف ، المرجع السابق ، ص ١١١ .
(١٩٩) الإمام الغزالى ، إحياء علوم الدين ، ط . الحلبى ، جـ ٤ ، ص ٢٥٤ .
(٢٠٠) د . عز الدين إسماعيل ، الأسس الجمالية فى النقد العربى ، دار الفكر العربى ، ط٣ ١٩٧٤ ، ص ٢٦٦
(٢٠١) محمد طلعت عيسى ، دراسات فىالاجتماع الريفى ، مكتبة القاهرة ، ط١ ، ١٩٦٠ ، ص ١٨ .

(٢٠٢) د . عز الدين إسماعيل ، المرجع السابق ، ص ٢٦٧ .

الفصل الثالث

السمات الفنية لرواية الفلاح

وأثره فيها

لم يكن دخول الفلاح إلى الرواية بوصفه شخصية خيالية ونموذجا فنيا دخولا عاديا فإذا كانت الرواية قد صورت الفلاح فى صورة فنية استكشف الدرس النقدى جزئياتها وبين أن الرواية قد استخدمت كل أدواتها لرسم هذه الصورة فإن دخول الفلاح من ناحية أخرى إلى عالم الرواية قد منحها كثيرا من صفات التميز ، لذا كانت روايات الفلاح مميزة عن غيرها من الروايات بلغتها ، وشخوصها ، وفضائها ، وأحداثها ، فأبعاد الشخصية فى هذه الروايات تختلف عن غيرها ، ولغة الشخصية وثقافتها الفطرية والمكانية غير التابعة لأية أيديولوجيا خارجة عن نطاق المكان والمكان له خصوصيته الواضحة وعاداته وتقاليده التى تكون بمثابة القانون الذى تنتظم خلاله حياة الجماعة ، وإزاء هذا كله يهتم الجانب التالى من الدراسة بالإجابة على السؤال :

ماذا أضافت شخصية الفلاح للرواية وما الذى قدمته رواية الفلاح للرواية المصرية وذلك على مستوى :

اللغة - الرمز – جماليات المكان وأشيائه .

(١) اللغة

اللغة التى أمدتنا بما سبق من : دلالات ومعان ، واستنتاجات ، وجعلتنا نقف عند حد الشخصية الروائية بما أسبغته عليها من مكونات هذه اللغة واستكمالا لبنية الشخصية تحتاج إلى توصيف يفصل بين ما تقوله الشخصية ، وما يقال عنها ، وما يوضع على لسانها ، تلعب اللغة الروائية هنا أدوارا مختلفة قد تتوازى داخل النص وبنسب متباينة ، فهى للرواية دماؤها التى تغذيها ، تمنحها البنية الداخلية وتشكل ملامحها الخارجية الظاهرة ولا تبرح تحافظ على صحتها وتحميها من الخلل ، وهى للراوى قناة الاتصال التى يصب من خلالها أفكار الروائى ويجسد من خلالها صورته الروائى ويخضعها لنحو مغاير هو النص الأدبى الروائى ، فتشكل اللغة حسب النحو العام للنوع الأدبى والنحو الخاص الممثل فى أسلوب الكاتب عبر جزئيات النص وعناصره ، ذلك الأسلوب الذى يظهر تميز الروائى فى استخدام اللغة ويعرفه ماروزو بأنه : اختيار الكاتب لما من شأنه أن يخرج بالعبارة عن حيادها وينقلها من درجتها الصفر إلى خطاب يتميز بنفسه (١) وإذا كان التميز هو سمة الأسلوب الروائى فإن التميز سمة مهمة من سمات رواية الفلاح ، إذ هى تقف عند بيئة متميزة وأشخاص متميزين وينسحب هذا التميز على عناصر النص الروائى ، حيث تجئ ذات طبيعة ونسق أسلوبى

خاصين ، أو بمعنى آخر علينا الإجابة عن سؤال يطرحه البحث : هل تتميز روايات الفلاح بأسلوبية خاصة وأى العناصر أكثر تميزا ودلالة على طبيعة الفلاح ؟ الأجابة تستدعى أن نبحث فى بنيات ثلاثة :

أ) العنوان / النص المختزل

يعد عنوان العمل الروائى على ما له من أهمية – بنية مهمله إلى حد كبير فى نقدنا العربى (٢) فى الوقت الذى طالته يد البحث فى الآداب الأخرى ، وخاصة الغربية لقد تسمى العنوان الروائى تسميات عدة تصنف على اعتبار :

(أ) وظيفته

- مظهر لمعنى النص ، والأشياء المحيطة به .
- البهو الذى ندلف منه إلى عمق العمل الروائى .
- الجزء الدال من النص الذى يؤشر على معنى ما ، فضلا عن كونه وسيلة للكشف عن طبيعة النص ، والمساهمة فى فك غموضه .
- خطاب مفكر فيه آثم لأنه يواجه المتلقى ويرسم انطباعا أوليا عن ذلك النص .

(ب) بنيته

- النص الموازى (٣) .
- المدخل – الدال الأولى .
- النص المختزل .

وقد اتضح كيف أن العنوان الجانبى لفصل (الوداع) فى رواية أيام الإنسان السبعة صنع نصا موازيا مختزلا فى معناه فى لفظ واحد : هو بنية هذا العنوان ، وكيف أن أيام الإنسان السبعة بوصفها بنية لغوية تصوغ لها معان تتناسق مع فصول الرواية ودلالتها ، تلك الدلالة التى يختلف تأسسها قبل القراءة وبعدها ، فالعنوان فى دلالته يعطى معنى قبل القراءة قد يختلف تماما عما بعدها ، وهو مثير للتساؤلات المبهمة قبل الدخول فى النص أكثر منه وضوحا أو محيلا لدلالة ما يقول شعيب حليض : إن العنوان قبل القراءة يحيل على نصوص أخرى غير نصه المرتبط به لك القراءة تدفع إلى الربط بين العنوان (٤) وصياغة العنوان تؤثر إلى حد كبير فى تأسيس معناه ÷ وفى هذه الناحية يرى كريفل أن العنوان عموما ، يتكون من عناصر متعددة ومختلفة :

" فهو كجملة قد تكون مكونة من اسم علـم أو أحيـاء أو أمكنة ، أو أرقام ، أو تواريخ ويتم الربط بينها بأدوات الربط "(٥)
وتتعلق بالصياغة قوانين أربعة وضعها كريفل وهويك :
١- العنوان عليه الالتزام بالنص الذى يعنيه .
٢- على العنوان أن يكون مثيرا مختصرا ومركزا .
٣- على العنوان أن يكون نوعيا وغير متشابه مع عنوان آخر .
٤- يجب توفر الوضوح فى العنوان (٦) .

وإذا كان الوضوح لا يعنى الفجاجة والفضح للنص المعنون ، فإنه لا يمنع من قدر من الغموض اللازم الذى يمنح الفرصة للتأويل وتعـدد المعنى ، وهو غموض لازم ومقصود لأنه مبنى على وجه بلاغـى يـدمر المعنى القاموسى ويؤسس على أنقاضه معان لا تتشابه ولكن ما بينـها رابط خفى يربطها (٧) .

وتتحقق هذه القوانين فى روايات الفلاح والتى جاءت بنيتها خاضعة لمكونات متباينة ، وهى مكونات تحاول أن تحقق للنص فاعليته وتنظر له بشكل فعال :

أ – المكون الفاعل : يكون العنـوان عبـارة عـن اسـم أحـد أبطالالرواية ، أو أحد الذين ترتكز عليهم الأحداث ولا تقوم إلا م ، وجاءت حسب هذا الإطار روايات (الفـلاح – راويـة – سـلمى الأسوانية) .

ب – المكون الزمنى : حيث يكون العنوان متضمنا إشارة زمنيـة تدخل فى زمن النص وتشكل كليته الزمنية : (أيام الإنسان السبعة) .

ج - المكون الفضائى : يتضمنن العنوان إشـارة إلى الفضـاء (المكان) فى جزيئيته أو كليته ويشير إلى واقعيته ، إذ يرتبط غالبا بمكان معروف (الأرض – السراية – الجبل – دوائر عدم الإمكان – قلوب خالية) .

د – المكون الشيئى : وهو يحدد ويعين بعض الأشياء التى تشـكل واحدة من أشياء الحدث الروائى الرئيسـية أو الجانبيـة الهامشـية : (الشمندورة) .

هـ - المكون الحدثى : وهو المكان الأكثر تكرارا ، حيث يعتمد على حدث يستأثر بالنص الروائى ويشكل نقطة التقاء عناصر الروايـة المختلفة وهو دائم الحضور فى الوقت الذى تغيب فيه المكونات الأخرى

بشكل أو بأخر ، بدرجة أو بأخرى ويأتى على هذا النمط (أحـزان نوح ، الحداد – وهبـت العاصفة – الحرام) .

ولكن هذا التصنيف على أهميته ودلالته ، يخدم النص أكثر مما يخدم ما نطمح إليه وهو فاعلية هذه العناوين وما قدمته من دلالة أو معنى ، والمدى الذى اقتربت ، أو ابتعدت فيه الشخصية الروائية / الفلاح .

ولقد اقتربت هذه العناوين دلاليا من الأشخاص وخدمت قضاياهم بالإشارة إليها وخلقت عنصرا واضحا من عناصر الأحداث التى تأسس عليها ، ويمكن تسميته جامع النص أو جامع المعنى ، فأحزان نوح إشارات إلى قضية نوح بوصفه فلاحا مقهورا ، يحاول الحفاظ على موروثه من التقاليد (٨) .

١- الفلاح :

جمع هذا العنوان بلفظه المفرد كل الفلاحين داخله ، فأداة التعريف (ال) لم تحدد فلاحا بعينه والعنوان يثير تساؤلا مهما وهو : هل الفلاح فى الرواية هو الفلاح الذى نعرفه .. ؟ إن النص يقدم فلاحا من نوع خاص ، فلاح أيديولوجى يتحدث بالمفاهيم الاشتراكية ويؤطر فكره فى حدود الفكر السائد فى عصره مما يجعلنا نحيل (أداة التعريف) إلى (أداة عهدية) تضع المعنى فى أضيق الحدود حيث توحى بتعاهد بين الكاتب والقارئ أى أن الفلاح يعرفه القارئ قبل ...، أو أن الكاتب يصرح بأنه سيصنع فلاحا حسب مقاييس يريدها القارئ ولا يريدها الفن ، لذا كان الفلاح فى الرواية ما هو إلا شخص الكاتب مرتديا ملابس الفلاح ، وينطق بلسان الكاتب أفكار عصره المعدة قبلا .

٢- (سلمى الأسوانية)

شخصيتان كشفتا عن جانب له أهميته فى حياة الفلاح ، وهو الشرف والعادات والتقاليد وقامتا بدور إخبارى عن قضية الفلاح الجنوبى فى حفاظه على عادات الانتقام ، والثأر ، والشرف رغم أن : سلمى بوصفها عنصرا له حضوره فى النص حيث تدور حولها كل الأحداث ، فإنها لم تظهر فى أحداثه وإنما الشخصية التى تأسست عليها الرواية وشغلت كل الأبطال ، وحركت السرد فى تناميه المتصاعد .. وربطها بالمكان (أسوان) كشف بشكل واضح مكان الأحداث ، ومن ثم علاقات الناس فوق هذه الرقعة المكانية .

٣- الأرض

منح العنوان مساحة واسعة من المكان ، لرصد حركة أكبر قدر من الأشخاص وكشف علاقة الفلاح بالأرض ، أو بمعنى آخـر رؤيـة الفلاح للأرض وحضورها فى حياته ، ومن ثم شكلت قضية الفلاح الشمالى فى صراعه ضد القوى التى تسعى لإقصائه عن مصدر رزقه وأساس حياته ، وقد منح عدم تحديد اسم القرية الفرصة لنوع مـن الإبهام الذى انسحب على الفلاح مما جعلنا نشعر أن فلاح الأرض هو الفلاح المصرى فى كل زمان ومكان .

٤ - السراية

كشف العنوان بوصفه عنصرا قصصيا على علاقـة الفـلاح الأجير بالسلطة المسماة : مالك الأرض ، تلك المتحكمة فى مجريات حياته ، وأموره ، وخلعت أداة التعريف نوعا من توحد الاتفاق بين الفلاحين على ماهية السراية بوصفها رمزا للسلطة .

٥ - الجبل

بوصفه علامة تضاريسية كشفت عن طبيعة الحياة التى يحياهـا فلاح الجنوب وصعوبتها وخلق رمزا للصلابة داخل نفس الفلاح .

٦ - دوائر عدم الإمكان

وهى دوائر إيهامية لا تحيل إلى واقعية بقدر ما تحيل إلى تجريبية فهى دوائر مغلقة توحى بالقهر ، والتقوقع داخل الأسوار الضاغطة ، وقـد خلقت فلاحا رمزيا يحيل إلى الإنسان حين يفقد الأرض / الوطن فيفقـد نفسه وكيانه .

٧ - الشمندورة

التركيز عليها يجعلها أهم العناصر بروزا ، (العنـوان) أظهـر جانبا من مكونات المكان ومن مشكلات جغرافيته ولعبت فى حركتـها الدائمة وخطر التيار الذى يتهددها رمزا لما يتهدد حياة الفلاح نفسه من أخطار ، وتتوافق فى دلالتها مع الفلاح الذى يشعر بعدم الاسـتقرار ، حيث قوى التهجير وخطر الفيضان بزيادة مياه البحيرة ، والشـمندورة حين يحاول التيار جرفها إلى الشمال ترمز إلى أن كل الأشياء (الخيرات) يأخذها الشمال ولا تعود .

٨ - أيام الإنسان السبعة

جملة خبرية حذف ركنها الأول (المبتدأ) تحدد زمنيا فترة الـزمن المنغلق على مستوى الجملة ، المنتج على المستوى الخـارجى ، حيـث

يوحى بكونية الأحداث التى تستغرق الومن فيـ احـ العدد (السـبعة) ويظل المعنى أيام الإنسان (المعدودة) ويوحى أن الفلاح إنسان روحانى ، ليست الحياة المادية فقط هى ما يحياه ويطمح إليه وهو معنى ميتافيزيقى لا يبدو إلا لمن يضع نفسه موضع المتحدث عنه أو الفاعـل فى الـنص الروائى فتصبح أيامالرواية هى أيام الإنسان فى كل مكان وزمان ..

٩-قلوب خالية

مكان متحرك (قلوب) وحدث دائم (خالية) وهو عنوان يحيل إلى الفلاح حين يحاول أن يكون صاحب قضية ونعنى قضية داخلية تملأ فراغ القلب وتمحو خلوه .. وتطرح تساؤلا خاصا هل القلوب خاليـة بذا ا ، أم أصحاب القلوب يملكون قوة عقلانية تجعلهم يتحكمـون فى قلو م فيجعلو ا هكذا ؟؟ .

١٠-أحزان نوح – الحداد

يجمعهما طابع الحزن ولونه ، كشف الأول عن موقـف الفـلاح حين يفقد مصدر قوته ، فيكون الحزن الذى تتوالد منه أحزان خاصـة تصبح فى خصوصيتها محيلة إلى شخص واحد (نوح) ولكننا مع نـوح نخرج تدريجيا من خانة (الهو) إلى (النحن) فليست الأحزان خاصة به ، فلنا حزنه ولنا حزننا الذى لا يختلف كثيرا عن حزنه ، وهو ما يحيلنـا إليه عنوان (الحداد) عندما يرمز إلى حالة الحزن على الفقيد ، فمنصور أبو الليل يتحول من اسم عام ، ورمز لفقدنا ، وللموت الذى لا يمسنا بدرجة واحدة ، فهو على المستوى الشخصى مأساة قد تتحول إلى ملهاة على المستوى العام ، ولكن يظل فقد منصور أبو الليل ، والحداد همـا فقدنا وحدادنا اللذان لا نشعر ما .

١١- الحرام

لفظ يدل على واحدة من المحرمات ، إلا أنه جميعا فأصبح الحـرام هو (ما فعلته عزيزة) أو (ما ارتكبته) وكشف عن رؤيـة الفـلاح للحرام هل هو مطلق أم نسبى ؟ .

١٢ – وهبت العاصفة

جملة فعلية منح فعلها الفاعلية وكفل لها قوة التغيير ، وأظهر تبدل الفلاح السريع ، والخطير عندما يتعلق الأمر بكرامتـه ، وشـرفه وأن فاعلية العاصفة حين ـب تتطابق تماما مع ثورة الفلاح للشرف ، فكلاهما لا مرد له والفعل الماضى (هبت) يوحى بأن الهبوب قد حدث وانتهى الأمر .. (هل يمكن لأحدنا أن يوقف عاصفة حين ـب) ولا يخفى أثر هبو ا بعد انتهائه .

إن البنية التى تشكل منها العنوان فى روايات الفلاح كشـفت فى جانب كبير منها عن دلالات تؤطر إشكاليات الفلاح وقضاياه ، فالمعنى

الكثف الذى يصل إلى درجة الشاعرية يشير إلى أشياء بعيدة عن عـالم الفلاح ، وإنما هى تخترق هذا العالم لتضىء جوانبه بشكل كبير .

ب – السرد والوصف

الدراسة ليست بصدد دراسة أشكال السرد فى تنوعها وتعـددها بصورة عامة ولكنها تنطلق من الأشكال السردية فى روايات الفـلاح ، تلك الأشكال التى كان السرد المختلف أول مـا يميزهـا ، ويـؤثر فى تشكيلها .. فلم تتوحد فى هذه الروايات فى سردها تبعـا لآخـتلاف ساردها ، وفى طريقة عرض المتواليات الحديثة والأحداث عن طريق لغة خاصة هى لغة الرواية ، تلك اللغة التى تعتمد فى بنيتها علـى بنيـات صغرى هى الألفاظ التى لا تقدم معناها إلا من خلال اتساقها فى نسـق أكبر (البنية الكبرى) بنية السرد من حيث هو جملة كـبيرة ، يقـول بارت : فالسرد جملة كبيرة ، وهو يكون بطريقة ما ، مثل كـل جملـة تقريرية مشروع سرد صغير ، وبالرغم أن الجمل المؤلفة للخطاب تتوفر على مدلولات أصلية (شديدة التقيد فى الغالب) فإننا نعثر بالفعل على المقولات الأساسية للفعل ، نعثر على الأزمنة ، والمظاهر ، والصـيغ ، والضمائر ، وهذه المقـولات توجـد مكـبرة ومحولـة بمـا يلائـم الـسرد (١٠) .

حينما نتطرق إلى وضعية السارد التى تحدد نوعه وتكشف عـن كيفية السرد وطريقته وأثرها على الشخصية الروائية ، فإننا ناجـأ إلى تصنيف الساردين كما اقترحه جون بويون وعرضه تودروف :

١ - السارد ـ الشخصية الروائية (الرؤية من الخلف)

وهذه الصيغة هى التى يستعملها السرد الكلاسيكى فى أغلب الأحيان فى هذه الحالة يكون السارد أكثر معرفة مـن الشخصـية الروائية ، وهو لا ينشغل بأن يشرح لنا كيف اكتسب هذه المعرفة (١١) ولكنه يرى ما لا تراه الشخصيات نفسها ويعـرف أفكارهـا ويرى ما يجرى خلف الجدران ، وهو ما نراه فى وضعية السارد عبر الأرض : ذلك الذى يعرف كل شىء وهو غير مشاركفى القـص بصورة يمكننا من خلالها أن نعتبره بطلا مشاركا وهو زائر القريـة يعود إليها فى وقت محدد من كل عام (العطلة الصيفية) ولا يتوقف السرد عند سفره ، ولكن يختلـف السـرد والوصـف وإضـاءة الأحداث فى وجوده عنه فى غيابه ، ففى حال وجوده يمتد السـرد ويقل الوصف (فالمساحة الزمنية المحددة بوقت الزيارة تجعل السارد حريصا على أن يستوفى الأحداث نصيبها من الحديث على حساب

الوصف يقول د . شفيع السيد : وقد كان اعتماد الشـرقاوى فى الأرض على السرد وحده الذىيوشك أن ينحصر فى تسجيل وقائع مادية ، ولم يستخدم أى وسيلة أخرى ويعتمد على السرد بضـمير المتكلم (من بداية الرواية حتى صفحة ٤٥) وفى حالة غيابه يختفى ضمير المتكلم ليظهر ضمير الغائب وتتحرك عملية السـرد حـتى غياب السارد (١٢) .

ويتكرر تكنيك السارد العالم بكل شىء عنـد الشـرقاوى فى الفلاح ةقلوب خالية مع اختلاف ظاهر ، وهو تحـول السـارد إلى بطل مشارك فى الأحداث ويتضح ذلك فى " قلوب خالية " .

ولا نجد هذا المظهر السردى عند الشرقاوى فقط ، ففى سلمى الأسوانية يعود السارد من المدينة وقد تأثر ا قولا وعملا ، فهـو يسر حسب رؤيته الجديدة للأحداث وتأثرا بحياته فى المدينة ورفضا لواقع اقرية يذكر ما يراه صحيحا من وجهة نظره ويعتمـد علـى الذاكرة وعلى أقوال الآخرين : فعندما يتعلق الأمر بعادة راسخة فى القرية : (عادة زيارة ضريح الشيخ عامر عند التـزاوج) وعنـد ذكرها فى السياق السردى يتخلى السارد عنـها ويضـع الجملـة الاعتراضية : إذ إن عدم زيارة العريس والعروس للشيخ عام – كما قالت لى نجلة- تنتج عنها أضرارا (أضرار) (١٣) جسيمة أهمها أن الزوج لا يتم "(١٤) تلك الجملة التى أخرجت السارد من منطقـة العلم بالذات إلى العلم عن طريق الآخرين .

السارد = الشخصية الروائية (الرؤية مع)

والسارد هنا معرفته لا تتعدى معرفة الشخصية الروائية ، فهو يتساوى معه والواقع أن الرواى يكون مصاحبا للشخيات ، ويتبادل معها المعرفة لمسار الوقائع وقد تكون الشخصية نفسها تقوم برواية الأحداث (١٥) .

فالسارد يتميز بأنه مقيم فى الأحداث ومع الشخصيات ممـا يتيح له أن يقوم بدوره فى السرد والوصف نجد هـذا المظهـر فى : الشمندورة – أحزان نوح – دوائر عدم الإمكان حيـث يصـبح الراوى هو الشخصية الروائية وهى الطريقة التى تمنح السرد بعـدا ذاتيا ، وهو السرد الذى يتحول الراوى فى " دوائر عدم الأمكان " إلى بطل إشكالى يرغب فى تأكيد ذاته بوصفها قيمة ويقف فى منطقة الوسط ، يشبه تماما أبطال التراجيديا الإغريقية حينمـا يواجهـون أقدارهم بشجاعة دون أن يمكنهم تبديلها من الاخـتلاف الـذى يتضح عجزه عن مواجهة الواقع ، ومتطلباته تلك التى تضعه بـين

شقى الرحى ، وينعكس هذا على رحلة السرد ، إذ يجىء انعكاسـا لمجتمع يسير نحو حافة الهاوية إن لم يكن قد سقط فيهـا بالفعـل ، ويطرح من وجهة نظر السارد وبعينيه ، ومن خلال تأويله حيـث يستطيع كما يشير بروتل " أن يوسع أو يقلص البؤرة السردية (١٦) حسب مقتضيات الموقف .

٢- السارد (الشخصية الروائية (الرؤية من الخارج)

والراوى هنا تأتى معرفته فى درجة أقل من معرفة شـخياته ، فهو يقدم وصفا سطحيا لما يمكننا أن ندركه حتى فى غيابه ، ويـأتى على هذه الوتيرة رواية : الجبل حيث الراوى الزائر الذى لا علاقة سابقة له بالأشخاص أو المكان مما يجعله يرى ويصف دون التعمق ، وقد ينخدع بالمظاهر كما ينخدع القارئ ، بل ويترك للأشـخاص الفرصة لأن يخدعوه بتصرفاتهم وأقوالهم التى يلجأ إليها مع حكاياتهم عن أنفسهم ، لتوضيح ما لا يعرف وتفسير مـا يستعصـى علـى التفسير ، لذا تطابقت مهمته بوصفه محققا مع دوره بوصفه راويـة يندهش عند اكتشافه ما لا يتوقعه ، وما يستجد أمامه من حوادث غير معهوده له .

وتتعدد أنماط السرد فى روايات الفلاح إلا أن السرود جميعها تتفق فى سمات خاصة تتميز بها هذه الروايات فعلى سبيل المثـال :

الحضور المتباين للمرأة ذلك الحضور المتعدد الصور حيث يـؤدى وظائف متنوعة بين الرمز زالإيحاء ، وحضور الأم والأبنة والأخت ، والمحبوبة ، والزوجة إلا أن وجود المرأة بوصفها أنثى أكثر حضـورا وتحتل مساحة واسعة من المرأة ، فهى هنا أنثى يميل الفـلاح إليهـا بصورة أو بأخرى لاقترانها بالأرض بوصفهما معا رمزا للخصوبة .

ولأن هذه الدراسة ليس مجالها تحليل مظاهر السـرد لغويـا ، ولكنها تحاول التعرض لملمح لغوى تشترك فيه جميع أنماط السرد فى روايات الفلاح حتى تكاد تجمع عليه ، وهو الاسم العلم للفـلاح بوصفه لفظا لا تتحقق العلمية إلا به ، وعبر النص الروائى ، فـإن الاسم العلم للشخصية ينقلها من النكرة الدالة على غير التحديـد إلى المعرفة المحددة بالعلمية ، وعلى المستوى الفنى يتنقل المحكى عنه من الشخص المجهول إلى الشخصية المعروفة .. إن للاسم العلـم فى الرواية وظيفة فنية تضاهى وظيفة الشخص الحياتية والاجتماعية .. وهو فى روايات الفلاح ذو دور تحدده الصيغة اللغوية التى تشير إلى معان داخل الذات ، وخارجه ، وأسماء الفلاح تخضع للبنى التالية :

أولا البنية الصوتية

إن الفلاح الذى يعتز بالقوة التى يعتمد عليها ، وتتسم بهـا حياته يتجه إلى إطلاق الأسماء ذات الصـوتية المنخفضـة والـرنين

الشديد ، وحيث يأتى التفكير الصوتى عند الفلاح قويا متناسبا مع الفضاء الذى يعيش فيه ، ويعتمد الصوت القوى كأداة إتصـال ، ووسيلة تخاطب ، وهو إذ يلجأ إلى التشكيل الصوتى يرغب فى منح القوة للمسمى رابطا بين جرس الحروف ومعانيها التى يريـدها أن تكون فى المسمى ، وهى مسألة لغوية عالجها علماء اللغة الأقدمون كابن جنى وسيبويه وغيرهما (١٧) .

وسبيل الفلاح إلى استخدام ذلك استخدام الأصوات الـتى اصطلح علماء اللغة على تسميتها بأصوات القلقلة (١٨) ، أو إلى بناء الاسم من الأصوات متنافرة تبدو قوية من نطقها وصـوتيتها ، ويقول تشتشرين : فإن القوة التعبيرية للكلمة المنفردة لا تأتى مـن معناها وحده بل من طبيعة شكلها الصوتى (١٩) ويأتى على هـذا النسق (دولاب ، برعى شجلوف) السراية و(طلباوى) . الجبل (القفطاوى البيومى) راوية (هنداوى) قلوب خاليـة (ركـابى) سلمى الأسوتنية) فرهود" أيام الأنسان السبعة "

ثانيا البنية الصوفية

وتحمل الفلاح دلالة ومعنى كامنين فى صيغتها وتنبىء عن قوة نفسية عنده فاسم الفاعل يمنح الفاعلية والقوة لمن سمى به : (محـارب) من الحرب .

(سالم من السلام والسلم) :" سلمى الأسوانية "

(منازع) : " وهبت العاصفة " .

(وحامد من الحمد وجابر من الجبر) : " الشمندورة " .

واسم المفعول : الذى يمنح دلالة الحماية (محجوب عنه الشـر) (مسعود أى ممنوح السعد (الشمندورة) (منصور ممنوح النصر) " الحداد – (محمود من الحمد) " سلمى الأسوانية " –واسم المرة (عطوة من الله) " قلوب خالية " .

صيغة المبالغة : الدالة على الكثرة / القوة (الفواس) " السراية " – (عواد) " دوائر عدم الإمكان " .

المصدر : معنى يرى مطلقه وجوده فى المسمى ، أو يؤمل أن يكـون عليه مستقبلا .

(جمال – فضل) " الشمنـدورة " – عودة وينطق بضـم العـين والواو .

ثالثا المنقولة

وهى أسماء نقلت من معانيها لتحمل نفس المعـنى ، والدلالـة ، أو لتمنح من نقلت إليه بعض صفات صاحب الاسم السابق ومعانيه ، أو تقربا لله تسميا بعبوديته ، وهى بنية ربما تسرى علـى البنيـتين السابقتين وتزيد عليهما وتتضح فى :

١- التسمى بأسماء العبودية لله عبد الهادى – (الأرض) – عبد المحسن (وهبت العاصفة) عبد العزيز (أيام الإنسان السبعة) – عبد الله – حسب الله (سلمى الأسوانية).

٢- أو الأنبياء : نوح (أحزان نوح – الشمندورة) صالح (السراية) محمد أبو سويلم (الأرض ، موسى (وهبت العاصفة) .

٣- أو الصحابة ، والأولياء : عثمان (الشمندورة)) أبو عوف (راوية) عامر (وهبت العاصفة) على (الجبل) .

٤-

٥- أو أسماء قرآنية : ياسين – عمران (وهبت العاصفة)

٦- الملائكة : جبريل (أحزان نوح)

٧- أسماء حيوانات أو أشياء لعلاقة تشابه فى الشكل : دولاب – القرموط (السراية) .

ومن الملاحظ أن البنية الأولى (الصوتية) هى تلك البنية التى يتضح فيها ابتكار الفلاح أكثر من غيرها حيث يبنيها حسب المعنى الذى يريده ، ثم هى تتفق مع غيرها فى أن استخدام الفلاح لها يعد إرهاصا بمعنى يعرفه وتدفعه هذه المعرفة لاستخدامه وكما يقول ستيفين أولمان :" عندما استعمل كلمة يكون معناها هو المعنى الذى اختاره لها فقط لا أكثر ولا أقل " (٢٠)

وعلى مستوى النص تدخلت صيغ أسماء الفلاح لتظهر دلالة تشير إلى الشخصية ، وتطابق بين المعنى الذى يحمله الاسم قبل إطلاقه على صاحبه وبين الجوانب المعنوية للشخصية كالفواس مثلا بوصفها صيغة مبالغة تتطابق مع الشخص القائم بالعمل المتكرر بالفأس وعلى المستوى الاجتماعى ، تشير الأسماء المختارة إلى تطلعات الفلاح وأحلامه ، وما يسعى إليه والصورة التى يحلم ا لحياته (منصور – حامد – محمود – مسعود – صالح) أو يستمد المعانى من الشخصية المنقول عنها الاسم (نوح- محمد – موسى – عثمان – أبو زيد) .

جـ - الحوار

يلعب الحوار أدوارا مختلفة فى القص ، فهو بالإضافة إلى كونه وسيلة العلاقة بين الأشخاص ، وتوضيح طبيعة الشخصية ، والكشف عن تفكيرها ، وأيدلوجيتها ، والتمهيد للوصف ، يمثل أحد وجوه الشخصية بالقدر الذى يريده الروائى ، والإنسان حين ينطق يكشف عن الجانب الخفى الذى لا يدرك إلا بالنطق ، وقديما قالوا : المرء مخبوء تحت لسانه .. وللحوار الروائى لغته الخاصة التى تقترب من لغة الشعر فاللفظ الواحد قد يحمل من الدلالات ويكشف من المعانى ما تكشفع

الجملة أو العبارة ، فهو ينطق بإحساس المتكلم ورؤيته للعالم من حوله ، وبالجملة فالحوار هو الشخصية وهو أدق وسائل الروائى فى رسم الشخصية وتثبيتها ومنحها الحياة ، ويكشف عن فنية الروائى نفسه ودرجة اقترابه ، أو ابتعاده عن أشخاصه ، وهل منحهم الفرصة لأن يكونوا أشخاصا لهم طبيعتهم الخاصة وأفكارهم الخاصة بعيدا عن أفكار الكاتب وأيدلوجيته .

ولغة الحوار فى روايات الفلاح تضع الباحث فيها أمام إشكالية الحوار بين الفصحى والعامية ، تلك التى انقسم حولها النقاد والروائيون بيم مؤيد ومعارض ولأن هذا البحث ليس بصدد استرجاع ما نوقش ، ولكن يحاول أن يقف عندما من شأنه أن يساعد على استجلاء صورة الفلاح ، واستكمال أبعادها وبنيتها .. ، فاللغة تستطيع أن تعبر عن الشخصية أبلغ تعبير وتستطيع أن ترسم أفكارها وبعدها العقلى : فالكلام هو العضو الخالق الذى يشكل الأفكار كما يقول همبولت (٢١) ومن ثم تشكل كيانا اجتماعيا للشخصية ينبنى من خلال الكيان اللغوى ، فاللغة التى تمثل عنصرا من عناصر بناء الحدث تعد فى الوقت نفسه جزءا لا يتجزأ من بناء الشخصية .

ويرى يوسف إدريس أن اللغة الفنية هى التى تجسد الواقع الأعمق للشخصية حتى إذا اكتملت بالفصحى المبسطة أى أن المسألة ليست تبسيطا للغة ، وإنما العثور على الإشارة السرية الصادرة عن المركز اللغوى الفنى للشخصية ، وعندما يتمثل الكاتب ما يصدر عن هذا المركز من إشارات تختلف استجابة الشخصيات المتعددة لاستقبالها فإنه حينئذ عثر على لغة هذه الشخصية دون غيرها من الشخصيات – أى اللغة التى تدل عليها لأنها جزء من بنيتها العامة (٢٢) وقد كتب محمد أمين حسونة مقدمة لروايته (راوية) اسماها بيان المؤلف يقول " لو التزم قواعد اللغة ونحوها وصرفها وكتب بأسلوب ، فصيح لخان بذلك ضميره ، وهويته الفنية ، ولنقل على الصفحات تماثيل جامدة مجردة من عناصر الحياة (٢٣)

نتفق مع المؤلف فى ألا تكون لغة الحوار سببا فى فقدان هوية الشخصية ، نختلف معه فيما يخص عدم التزام الكاتب بقواعد اللغة حيث أنه من خلال تلمس الحوار فى روايات الفلاح حاول إحصاء الألفاظ الحوارية التى يرى البعض أنها عامية ، وبحثنا فى علاقتها باللغة الفصحى ، فوجدنا أن معظمها له علاقة مرجعية بالفصحى بصورة أو بأخرى وأن لغة الفلاح ليست عامية خالصة ، فالألفاظ العامية ما هى إلا بضعة ألفاظ قد لا تعد دليلا على العامية ، فالألفاظ تختلف عن الفصحى اختلافا صوتيا حيث يحدث تبدل صوتى أو حرفى : وهو ما اسماه علماء اللغة قوانين صوتية يقول جوجى زيدان : وسماه العرب أصولا مطردة وهذه التغيرات تحدث فى اللغات السامية بغير استثناء ،

وإن وجدت استثناءات قليلة فيجب أن يكون لها سبب خاص وهنـاك تغيرات اتفاقية وهى لا تحدث فى كل كلمة يقع فيها الحـرف بـل فى بعضها فقط ولا قانون لحدوثها ، بل هى فى الظاهر حدثت اتفاقـا وفى الباطن لابد أن يكون لحدوثها أو عدم حدوثها سبب لا نعرفـه (٢٤) وهو ما اسماه سوسير : الايتمولوجيا الشعبية (٢٥) ويحدث هذا كـثيرا عند الفلاح مثل إبدال القاف جيما ، والجيم دالا ، والضاد دالا وغيرها وهى مظاهر تعد من ملامح تفرد الشخصية تميزها واستقلالها ، حيـث تتحول هذه المظاهر إلى مجموعة من العلاقات الاجتماعية المتعارف عليها والتى تدخل مستخدمها فى زمرة الجماعة وبالتـالى تخضـعه لقوانينـها وأعرافها وهى فى الرواية تجئ صورة من صور التعدد اللغوى المسـاهمة فى تميزها ومن ثم إنجاحها فنيا .

يقول باختين " إن الرواية التى هى التنوع الاجتمـاعى للغـات ، وأحيانا للغات والأصوات ، تنوعا منظما أدبيـا وتقضـى المسـلمات الضرورية بأن تنقسم اللغة القومية إلى لهجات اجتماعية وتلفظ متصـنع عند جماعة ما ورطنات مهنية ولغات للأجناس التعبيرية وطرائق كـلام بحسب الأجيال ، والأعمار ، والمـدارس ، والسـلطات ، والنـوادى والموضات العابرة وإلى لغات للأيام (بـل السـاعات) الاجتماعيـة والسياسية (كل يوم له شعاره ، وقاموسه ، ونبراته) ويتحتم على كل لغة أن تنقسم داخليا وعند كل لحظة بين وجودها التاريخى نتيجة لهـذا التعدد اللسانى وما يتولد عنه من تعدد صوتى فإن الرواية تتمكن من أن تلائم بين جميع تيماتها ومجموع عالمها الدال ملاءمة مشخصة ومعبرا عنها (٢٦) .

وبعد فقد حاولت الدراسة أن تؤكد ما ذهبت إليه من أن للفلاح الخاصة والمميزة والتى تعكس تميزها على الفلاح الناطق بهـا فى إطـار الرواية من جهة ، وتظهر بشكل واضح ما أضافته رواية الفلاح من لغة للرواية فى عموميتها من جهة أخرى ، ولم تكن هذه اللغـة لتحـل فى الرواية ما لم تصاحب الفلاح وعليه فقد عمدت الدراسـة إلى إحصـاء بعض اللفاظ الواردة على لسان الفلاح فى حواره أو تخللت السـرد (وخاصة ما يشير إلى الأشياء المستخدمة فى بيئة الفلاح) وقامت بتحليلها تحليلا لغويا بغية الكشف عن طبيعتها ومدى ما أضافه لها الفلاح .

اللفظ	موضعه	المعنى والتحليل
اتد حلب	٢٣٣ الأرض	فعل يقصد به تسلل ، وراوغ فى العربية دحل دحالا خدع وماكس وكان داهية مادة (ل د ح) المحيط .
اتنحرر	٤٨ الأرض	يستخدم للدلالة على إظهار العبقرية وفى اللغة العربية النحرير : الحاذق ، الماهر ، العاقـل ، المجرب ، المتقن ، الفطن ، البصير بكل شـىء

		لأنه ينحر العلم نحرا .
أزبك كده	٢٣٣ الأرض	تعبير يستخدم للسؤال عن الحال ويستخدم للتعبير عن سخرية المتحدث من السامع وأن المتحدث على حق فيما يقول ؛ فيؤدى معنى الاستفهام الاستنكارى التعجبى، ألم أقل لك ؟ " كده) أصلها الفصيح هكذا وتستعمل فى تعبيرات عامية مختلفة .
استبينا	١٤٧ احزان نوح	يستخدم بمعنى اتفقنا على الأمر بعد تبينه ووضوحه وفصيحه مكون من استبيان + نا الفاعلين ، استبينا بتشديد النون .
ايمان النبى	٢٧٦ الأرض	قسم لتوكيد القول
الأكادة	٦٢ الأرض	يستخدم بمعنى الأكيد و الموثوق منه ، وأصله الفصيح الأكيد ورد فى اللغة أكد الشىء – أكدا وثقه وأحكمه وقرره فهو أكيد مادة (د أ ك) المحيط .
براح	٩ الفلاح	تستخدم بمعناها الفصيح : المتسع من الأرض لا زرع فيه ولا شجر مادة _ ح ب ر) المحيط
براوة	٢٤ الأرض	
برتكان	١٣٦	يستخدم اللفظين ويقصد بهما البرتقال .

بردقان	الشمندورة	وواضح الانحراف عن الأصل .
برسيم	٤١ أحزان نوح	تنطق بفتح الباء والأصل كسرها ؛ وهو نبات عشبى حولى يستخدم فى العلف رطبا ويابسا
برطع	١٣٩ الفلاح	فعل بمعنى جمح وهو غاضب .
بروى	١٢٨ سلمى	أعواد القمح اليابسة ويستخدم مفردها بروية
بسر	٣٤٥ الشمندورة	تنطق بكسر الباء والفصيح ضمها وتستخدم كمعناها الفصحى : ثمر النخيل قبل أن يرطب مادة (ب س ر) الوجيز.
بلاص	١٤٥ الشمندورة واللفظ متناول فى روايات الفلاح	فى الفصحى بلاصى وهى جرة ذات عروتين تستعمل فى نقل الماء وغيره بمصر مادة (ص ب ل) المحيط .
بنات بنوت	١٥٩ أحزان نوح	ويقال بنت بنوت اى فتاة عذراء وهو تركيب عامى لم نقع فى الفصحى على لفظه الثانى .
بوص	١٠٠ أحزان نوح	يقال لأعواد الذرة اليابسة وفى الفصحى نبات

بوى	١٣٦ الجبل	من نباتات المستنقعات المعمرة من الفصيلة النخيلية على هيئة القصب (وواضح العلاقة بين شكل نبات القصب والذرة) وفى الفصحى أيضا بمعنى ثمر نبات مادة (ص ب و) المحيط . اسم يستخدم عند النداء على الأب وأصلها الفصيح أبى .
تبن	٨٧ قلوب خالية	ما شم من سيقان القمح ، والشعير بعد درسه تعلفه الماشية ، يستخدم بمعناه الفصيح دمادة (ن ت ب) المحيط .
تحطيب	٤٨ الأرض	إحدى الألعاب التى تمارس فى الريف اسمها مشتق من الحطب وهى تشبه المبارزة بالسيف مع الفارق فى استخدام الأداة وهى لعبة تعتمد على المهارة ، القوة ، الحذر .
تتحنجلوا	١٠٤ أحزان نوح	تستخدم لمن يتقافز فى مشيته وفى العربية الحنجل المرأة الضخمة الصخابة مادة (ل ن ح) المحيط .
ترباس	١٨٨ السراية	بمعنى القفل على الباب . وفى العربية تربس الباب : أغلقه ، والترباس : مزلاج من حديد يغلق به الباب من الداخل جمع ترابيس مادة (

		تربس) الوجيز.
تسريف ونسريفة	١١٠ الأرض ١٥٧ الفلاح	اسم أصله تصريف بدلت السين من الصاد وكتبت مطابقة للنطق واللفظ يستخدم على صورة اسم المرة
	١٠٤ السراية	تستخدم بمعنى وقت ، مكان راحة منتصف العمل ، وهى مشتقة من الشربة (النخلة) وتشريب القربة تطييبها بالطين (مادة البشر) المحيط.
جالوص	٣٥٦ الأرض	جالوص طين أى كتلة متكورة من الطين ونرجح ا ا من الجص ، جصص البناء طلاه (ص ج ص) المحيط .
جاموسة	١٧٠ الرض	حيوان أليف من جنس البقر ، ورتبته مزدوجات اللأصابع ا ترة يربى للحرث وللحم ، ودر اللبن اللفظ معرب كاوميش مادة (سجم) المحيط
جبخانة	١٧٣ أحزان نوح	جبخانة البندقية : حقيبة من الجلد توضع فيها الزخيرة.
جبرين	أحزان نوح	اسم علم فى الأصل جبريل
جض	٣٣٣ الشمندورة	تألم من المرض أو الإصابة وفى العربية حمل عليه بالسيف والعلاقة فى كل الغيلام .
جدرك	٣٠٧ الأرض	بمعنى أصل ، وجذر ، وتغير نطق الذال إلى دال

		.
جحشة	١٤٠ الأرض	مؤنث جحش ولد الحمار مدة جحش .
جرجار	١١٣ الشمندورة	ذيل الثوب الضافى الذى يجر كل ما يتعلق بـه وفى العربية الجرجار كالقرفار نبـت ، ومـن الإبل الكثير الصوت مادة جرر (الوجيز) .
جرن	٢٨٣ الأرض	موضع يدرس فيه القمح ، وغـيره واللفـظ هكذا فى العربية مادة (جرن) الوجيز .
جعضيض	٢٥٩ الأرض	نبات عشبى ، حولى من الفصـيلة المركبـة ، يؤكل نيئا .
جلف	٢٧٥ الشمندورة	وتستخدم جلنف ، واللفظان بمعنى : الغلـيظ الجافى ، والحمق ، والمعنى هكذا فى العربية . انظر مادة (جلف) (الوجيز) .
جلة	٣٩١ الشمندورة	وقود يصنع من(الـروث) والبعـر بعـد تجفيفهما وفى العربية الجلة أو البعرة أو الـذى لو ينكسر انظر مادة (ل ج ل) المحيط .
حاصل	١٤٧ الشمندورة	مخزن للتبن والعلاف وفى العربية الحاصل : من كل شىء ما بقى ، وثبت ، وذهب ما سـواه مادة حصل (الوجيز) .
حردة	٦١ دوائ عدم الإمكان	جزء من غطاء رأس المرأة ، تعصب به رأسها (اسم مرة من الفعل حرد وفى العربيـة حـرد الحبل تحريدا أدرج فتله فجاء مستديرا انظر (حرد)

حرزونة	١٦٦ احـزان نوح	وتنطق حلزونة واللفظان : اسم للسيارة العامة القديمة والمتهالكة ، وفى العربية حلزون دابـة تكون فى الرمـث الخشـب أو مـن جـنس الأصداف مادة (زحر) المحيط .
حش	١٢٢ الفلاح	قطع نبات حشيش (الحشائش) وفى العربيـة حش الحشيش أى قطعه انظر : ح ش ش .
حق	١٦٠ أحـزان نوح	علبة أو صندوق من الخشـب ، جمعـه حـق وحقوق ، وحقق وأحقاق ، انظر مادة (ح ق ق) (الوجيز) .
حكشة	١٣٦ الفلاح	لعبة تقذف فيها كرة كبيرة بعصا من جريد أو خشب وفى العربية الحكش الجمش والثقـب مادة (حكش) .
حقل	٤٧ الأرض	الأرض المزروعة أو الصـالحة للزراعـة وفى العربية قراح طيب يزرع فيه ، مادة (ل ح ق) (المحيط) .
حلاب	٥٨ أيـــام الإنسان السبعة	الإناء الذى يحلب فيه اللبن وفى العربية الحلاب : اللبنوالإناء يحلب فيه والحلاب من صـناعته الحلب .مادة (ب ح ل) المحيط .
حلب	٩٧ الشمندورة	اسم يطلق على من هم دائمو الارتحال (الغجر) وفى العربية حلب القوم : اجتمعوا من كـل

		مادة (ب ح ل) المحيط .
حوداية	٩ احزان نوح	منحنى الطريق ، وفى العربية حاد عنه يحيد حيدا ، مال ، مادة حاد .
حى	٢٨١ الأرض	لفظ يقال عند زجر الحيوانات وخاصة الماعز وفى العربية الحى بكسر الحاء والحيوان مادة (حيى) .
حيازة	١١٥ الأرض	ما يحوزه الزارع وفى العربية حيازة الرجل ما فى حوزته من مال أو عقار وحيازة الزرع ما فى حوزته من ارض زراعية مادة (حار)
خلق ، حلج	١٤ الجبل	أصلها خلق ، وابدلت القاف جيما فى لغة فلاحى الجنوب ، واللفظ يطلق على الملابس المستعملة وتجمع على خلقات وفى العربية الخلق محركة البالى جمع حلقان مادة (ق خ ل) المحيط .
خلفى	١٥٤ الأرض	فظ ضيق الصدر المفترى ، وفى العربية خلق الإفك افتراه مادة (ق خ ل) المحيط .
خريفة	١٠٧ قلوب خالية	مكان ظليل رطب وفى العربية الخريفة نخلة تأخذها لتلقط رطبها مادة (ف خ ر) المحيط

خشم	٤٨١ الشمندورة	الفم وفى العربية خشم الحوت تغيرت رائحته والخيشوم من النف ما فوق نخره من القصبة وما تحتها من خشارم الرأس .
خن	١٦٢ الشمندورة	موضع عميق فى الجدار ، وخلافه أو برج صغير للطيور المنزلية ، وفى العربية الخن السفينة الفارغة ، والخنخنة أن لا يبين فى كلامه مادة (ن خ ن) المحيط .
خور	٤٨١ شمندورة	
خص	١٠٠ احزان نوح	سقف البيت المصنوع من الخوص ، وأعواد الذرة الجافة وفى العربية الخص البيت من القصب أو البيت يسقف بخشبة مادة (ص خ ص) المحيط .
دادى – يدادى	٢١٧ أيام الإنسان السبعة	لاطف ولاعب وفى العربية الددا اللهو واللعب
داغ	٧٤ الأرض	يقال أجيب داغه ، أى أقضى عليه وفى العربية داغ القوم عمهم المرض ، وهم فى دوغة من المرض ، مادة (غ د ا) المحيط .
داق	١٠٨	الداق المرض ، والعلة وفى العربية داق دوقا

	الشمندورة	ودوافة ، ودؤوقا ، ودؤوقه بضمهما حمق فهو دائق والمال هزل وانداق بطنه وانتفخ مـادة (ق د ا) المحيط .
الدست	٤٤ الشمندورة	إناء من النحاس أو الفخار لانضاج الطعام وفى العربية الدست صدر المجلس ، وإناء اسطوانى مبطن بمادة تحتمل الحرارة توضع فيه الخامـات اللازمة لصهر الحديد الزهر .
الدعيان	١٤٠ ســلمى الأسوانية	توجيه الدعوة لحضور حفل الزواج وفى العربية دعا دعوة واللفظ من الفعل دعيت وهو لغـة فى دعوت مادة (و د ع) المحيط .
دفس	٦٠ الأرض	أوقعه أرضا وطمر رأسه فى التراب وفى العربية : الخفس الغلبة فى الصراع مادة (س خ ف) وقد أبدلت الخاء دالا .
راكية	٣٥٠ الأرض	حفرة يوضع فيها الفحم المشتعل ، وفى العربية : الركوة الزورق الصغير والركية البئر (ورك) المحيط .
ركش	٥١ الشمندورة	زور لا أصل له ، الكاف أصلها القاف ففـى العربية رقش الكلام زوره مـادة (ش ر ق) المحيط .
ركوبة	١٢٦ الأرض	الدابة التى تمتطى كالحمار ، وغيره وفى العربية الركوبة المعينة للركوب ، والملازمة للعمـل فى الدواب ، وناقة ركوبة وركبانه وركبوت محرة

		تركب ، أو مذللة مادة (ب ر ك) المحيط .
روث	٤٨ الأرض	بقايا وفضلات الطعام ، والبهائم فى العربيـة الروثة واحدة من قصب البئر فى الغربـال إذا نخلته مادة (ث ر و) المحيط .
ريع	٢٧٤ الشمندورة	حصيلة النبات ، والزروع ، وفى العربية : راع يريع نما ، وزاد ، ورجع ، والحنطة ركأراعت والريع بالكسر ، والفتح المرتفعة من الأرض أو الطريق مادة (ع ر ا) المحيط
زررز	٤٦ الفلاح	زررنى تعالى على ضيق الخنـاق وفى العربيـة زررزنى ، ضيق على وتزرزر على ادعى الذكاء مادة (ززر) المحيط .
زرواط	١١٢ الأرض	الأمور غير المنتظمة .
زريبة	١٤٧ الفلاح	حظيرة للماشية تبنى من البوص أو الطـين وفى العربية الزرب المدخل وموضع الغنم ج زروب وبناء الزريبة للغنم مادة (ب ز ر) المحيط .
زكيبة	١٨٨ السراية	كيس من القماش يوضع فيـه الـدقيق وفى العربية : الزكيبة شبه الجوالـق (الوعـاء) مصرية مادة (ب ر ك) (الوجيز) .
زلعة	٣٨ الأرض	إناء من الفخار يشبه البلاص ، أو الجرة .
زمام	٦٠ الأرض	زمام قرية حدودها وفى العربية جملـة الأرض الزراعية التى تستغلها القرية مـادة (ز م م)

		الوجيز .
زنابيل	٥٤ أيـــام الإنسان السبعة	القفف الكبيرة ، وفى العربية الزنبيل ، والزنبيل القفة أو الجراب ، أو الوعاء مادة (ل ز ب) المحيط ومادة زبل الوجيز .
زياط	١٥ السراية	الضوضاء والضجيج ، وفى العربية زاط صاح وجلب ، وزاط الناس اختلطـت أصـوا م والزيطة الجلبة ، واختلاط الأصوات ، مادة ط ز ى) المحيط .
زير	الأرض	وعاء من الفخار يستخدم لحفظ وتبريد مـاء الشرب وفى العربية الزير الدن ، مادة (ر ز ى) المحيط .
سباخ	٢٧٤ الأرض	سماد بلدى وفى العربية سبخ جمع سبخة ومـن الأرض ما لم يحرث ولم يعمر لملوحته مادة (خ س ب) المحيط .
سفخ	١١٥ قلـوب خالية	لطم على الوجة والخاء مبدلة من الحـاء وفى العربية سفح الدم أراقه أو مبدله من العـين ، وفى العربية سفع فلان فلانا لطمة وضربه مادة (ح س ف) و (ع س ف) المحيط .
ساقية	الأرض	آله لرفع المياه وهى اسم آله على وزن فاعلـة من سقى ، وأيضا فى العربية السـاقية النـهر والقناة تسقى الأرض ، والزرع وآلة تدار على محور لرفع الماء إلى الحقل ، مادة (ى س ق)

		المحيط .
سوخة	٧٣ قلـوب خالية	سنة سوخة أى سنة سيئة والخاء مبدلـة عـن الدال فأصلها سودة .
سيالة	٤٣ أحزان نوح	الجيب فى الملابس مكانه بالتحديد فى جانـب الجلباب مفتوح من أعلى يوضع فيـه الشـئ فيسقط فيه بسهولة وفى العربية سال يسـيل وسيلانا جرى مادة (ل س ا) المحيط .
سيجة	٥١ الشمندروة	لعبة ريفية تشبه الشطرنج ، ترسم رقعة علـى الأرض مكونة من خمس وعشرين خانة يوزع فيها الخصمان أربعا وعشرين قطعة من الطوب أو الأحجار الصغيرة لكل منهما نصفها تسمى طوبة باسم كلب والفائز من يستطيع إخـراج أو التهام أكبر قدر من كلاب خصمه وذلـك بأن يحاصره بين كلبين من كلابه وفى العربيـة سياج الكرم ما أحيط به عليه ، مـادة (س و ج) .
الشاعر	١٣٤ سلمى	لفظ يطلق على المغنى الذى يرتجل الشـعر أو يلقى شعر غيره ويطلق على كل من يغنى وفى العربية الشاعر ناظم الشعر وقائله مـادة (ش ع ر) .
شحتره	٣٠٥ الأرض	بعثره والرجل قضى عليه بتقطيع أوصـاله ولم تقع له لعى أصل فى العربية .

شحطط	١٥٠ احزان نوح	كلف بما لا يطاق ودوخ صاحبه وفى العربية شحط بعد وجاوز القدر أو تباعد عن الحق وتشحط اضطراب مادة (ط ش ح) المحيط .
شخب	٥٥ أيام الإنسان السبعة	يقال شخب اللبن أى نزل وسال مدرارا من الضرع وفى العربية الشخب والشخب ما خرج من اللبن ، والشخبة الدفعة منه (ب ش خ) المحيط
شرافى	٦٠ الأرض	الأرض الشرافى ، البور التى تشققت عطشا وفى الوجيز الشرافى (فى كلام اهل مصر) الأرض التى لم يصل إليها ماء النيل فإذا رويت جادت مادة (شرق) وفى المحيط شرفت الأرض خربت والشرق الشق مادة (ق ش ر) .
شرشرة	١١٣ شمندورة	وجمعها شراشر ، وهى مناجل صغيرة لقطع النبات والحصاد وفى العربية شرشه قطعه والشىء عضه مادة (رش ر) المحيط .
شروقة	٥٨ أحزان نوح	يقال شرقة الفرن فتحتها التى يوضع فيها الخشب والوقود فى العربية الشرق الشق مادة (ق ش ر) المحيط .
شعنونة	٩٥ شمندورة	فتاة شعنونة أى حمقاء مشتتة الفكر وفى العربية

		الشعن ما تناثر من ورق العشب بعد يبسه مادة (ن ش ع) المحيط .
شغى	٢٩ الفلاح	شغى المكان يشغى بالناس أى يزدحم م دون نظام وفى العربية اختلاف نبتة الإنسان بالطول ، والقصر ، والدخول ، والخروج مادة (ى ش غ) المحيط .
شمروخ	٢٤ الأرض	عصا أو نبوت من خشب وفى العربية الشمراخ والشمروخ العرجون عليه بسر مادة (خ ش م) المحيط .
شهل	١٨٧ شمندورة	أسرع فى طلب الشىء وولع به وفى العربية الشهلاء الحاجة وشهل ولع .
شواديف	٤٩٢ شمندورة	مفردة شادوف وهى آلة يرفع ا الماء من البئر أو النهر وفى العربية شدفه قطعه شدفة شدفة أى قطعة قطعة مادة (ف ش د) المحيط .
شوالى	٥٥ أيام الإنسان السبعة	شوالى الجبن : إناء من شماريخ النخيل لصنع الجبن ، وفى العربية الشول الماء القليل فى السقاء أو الدلو مادة (ل ش و) المحيط .
شوطة	٣٢ احزان نوح	الوباء عندما يقضى على الحيوانات والطيور

		وفى العربية أشاط السلطان دمه أهدره وتشيط فلان من الهبة : نحل من كثرة الجماع وهلك (مادة (ش ى ط) .
صباحية	١٧ شمندورة	الصباح عامة وصباح ليلة الزفاف خاصة وفى الوجيز صبح ليلة الزفاف مادة (صباح).
صجر	١٢٠ الأرض	الشجر وقد أبدلت الشين صادا .
طخ	٧٩ الأرض	طخه ضربه ضربة أودت به وفى المحيط الطـخ رمى الشىء وإبعاده مادة (خ ط خ)
طشت	١١٣ شمندورة	إناء كبير مستدير من نحاس ونحوه يغسل فيه ج طشوت مادة طشت وطست .
طرنبة	٦٧ قلـــوب خالية	آلة يدوية لرفع المياه من باطن الأرض .
طوارى	٦٦ شمندورة	الفؤوس ومفردها طورية .
طوالة	١٣٠ السراية	مزود الدابة ، بناء من الطين يوضع فيه الـتبن والعلف وفى العربية الطويلة والطول والطيـل حبل يشد به قائمة الدابة أو تشبك وتمسـك طرفه وترسلها ترعى وطول لها أرخى طويلتها فى المرعى ، مادة (ل ط و) المحيط
عثنون	٣٦٩ شمندورة	ما نبت من شعر على الذقن وتحتـه والمعـنى

		هكذا فى المحيط مادة (ن ع ث)
العزق	٢٣٣ السراية	تقليب الأرض بالفأس تمهيـدا لزراعتـها وفى العربية عزق الأرض خاصة يعزقها شقها مادة (ق ع ز) المحيط
عفارم	٢٥١ الأرض	لفظ يقال للثناء على من أحسن العمل وهـو تركى الأصل
عكروت	٣١٨ شمندورة	لفظ يطلق على الطفل أو الشاب الذكى الماكر .
العواف	١٦٣ السراية	لفظ يقال للتحية ، والاسـتقبال والعـوف فى اللغة الحلا ، والشأن ، والحظ ونبات طيـب الرائحة مادة (ف ع و) المحيط .
غاغة	٥٩ أحزان نوح	الضجيج والغوغاء القاع الجراد بعد ان ينبت جناحه أو إذا انسلخ من الألـوان وصـار إلى الحمرة ، وشىء يشبه البعـوض ولا يعـض لضعفه وبه يسمى الغوغاء من الناس مادة(غ غ ا) المحيط .
غرارة	٨١ شمندورة	كيس من القماش السميك يحمل فيه الدقيق أو الغلة وفى الوجيز الغرارة وعاد مـن الخـيش ونحوه توضع فيه الحبوب مادة (غرر).
فاحتين	٢٨٢الأرض	حافرين ، وفحت الأرض وحفرها ، والفعـل أصله حفر وينطق فحر التى جاء منها فحـت بعد عملية الإبدال .

فرتك	٢٥٣ الفلاح	فكك ومزق ، وأصله فرك ورد فى القـاموس المحيط ، فرتكه قطعة مثل الذر مادة (ك ف ر)
فرشح	٢٠٧ السراية	تفرشح أى تباعدت أقدامه وجلس مسـترخيا ورد فى المحيط ، تفرشخت الناقـة تفجحـت للحلب وفرشح فرشحة وثب أو فعد مسترخيا فألصق فخذيه بالأرض أو فتح بين رجليه مادة (ح ف ر ش) .
فرفرة	٣٠٩ الأرض	العرض الزائد من تذريـة الحبـوب وورد فى المحيط فرافر من أعراض المدينة والفرفر نواحى البلدة الظاهرة مادة (ر ق ر) .

الرمز

يرى كارليل : " أن كل ما يحيط بنا رمز (٢٧) فالأشياء والبشر مـن حولنا يمثلون رموز الأشياء ومعانى تشكل رؤيتنا للحياة والعالم وفى مجال الفن يستخدم الرمز وسيلة للتعبير عن زواياه غامضة فى النفس لا تقوى لغتنا ، وهى لغة الجوامد أن تعرب عنها على حد تعبير برجسون (٢٨) أو هو تعبير عما لا يصرح به مباشرة لذا يحتفظ الرمز بمكانـة المعـنى العميق الذى لا يمنح نفسه إلا لمن يسعى إليه ويستشـعر لـذة إيجـاده والرواية بوصفها وسيلة فنية للتعبير كما يرى جـونجر : ولا يمكـن أن تكون إلا رمزا لأن المؤلف لم يعط الاستكفاء ، أى الحرية الكاملة ، ولا فهمالعالم بمجموعه (٢٩)

الشخصية الروائية فى الفلاح تلعب دورا واضحا فى هذا الجانب حيث تشكل الشخصية رمزا لقضايا مختلفة ومتعددة

وينقسم الفلاح بوصفه رمزا إلى :

فالرمز العام

يكون غير مقصود أو يبدو هكذا حيث يرمز الفـلاح إلى قـيم عامـة والأصالة والحفاظ على القيم والكفاح ،والعمل مـن أجـل الخـير ، والمشاركة الاجتماعية والإعلاء من شأن المبادئ والتقاليد وهى معـان تحملها الشخصية لا يضعها الروائى والرمز المقصود يبدو مـن خـلال روايات الواقعية النقدية التى تبرز الجهل ، والظلم وهو رمز يتأرجح بين العام والخاص ، فهو قد يبدو مقصودا حين يتمارس الروائى بفلاحه مع الواقع ويكون مقصودا بالفعل عندما ينحرف عن صورة الطبيعة ، فيبرز منها ما يراه قادرا على أن يعمق ويشير إلى ما يريد توضيحه وإظهـاره والروايات الأولى للفلاح أشارت إلى هذا الجانب وحملت مضمونه .

الرمز العام

وهو رمز يعد مرحلة متطورة عن سابقتها ، حيث يكون الفـلاح رمزا سياسيا أو اجتماعيا وهو فى رمزيته يشير إلى ذات أو إلى معـنى .. والذات قد تعبر عن المعنى ، ولكن المعنى لا يشير إلى الذات .

فالفلاح حميد فى السرايى يرمز إلى المثقف الممتلك لوعيه ، ذلك الـوعى الذى يؤدى به إلى الصدام مع السلطة والسرد فى تناميه يشير إلى ذلك :

فتبدو ملامح الوعى فى الكلمة التى تستخدم سلاحا وأداة مواجهة : إن حميدا كان فى الأيام الخيرة يغنى الأغانى المبتكرة من تأليفه ، تسخر احيانا من التفتيش والرؤساء (٣٠) .

ولكن هذا الخروج الذى لا يجد فيه حميد صدى لكلماته ، يـؤدى به إلى الجنون ، أو أن الجنون هنا ليس حقيقيا ، فما هو إلا خروج عـن النمط السائد ، فالجحيم هم الآخرون والإيمان بالحقيقة هو الجنون بعينه كما يقول نيتشه ، وهى وضعية المثقف الواعى فى مجتمع له سمات مجتمع السراية ، يقول السارد : ما بحميد : لم أره .. أبوه يغلق عليه الحجـرة لكن صوته يملأ الشارع ويقول الناس أنه ... وهب الدولاب بأصـابع يده قرب رأسه أهو اتجنن (٣١) ويكون الوحيد الذى يقترب من سور السراية / رمز السلطة ، بل يتسلقه فى جنونه " قد هرب من دار أبيـه وتسلق سور السراية " (٣٢) .

يترفع عن الواقع المعيش ، يسخر من الوضـع المتـدنى بصـعوده الشجرة متمردا على الواقع : " ومن داخل الشجرة تدوى ثرثرة مرحة ، وقهقهة متقطعة مصرصرة الإيقاع تضحك على من هم تحت الشجرة وترمى بالنكت " (٣٣) .

وفى صعود المتمرد : يعلن موقفه من السلطة إذ يلقى عليها آرائه التى تظهر وعيه حيث لا تصيب هذه الأدران إلا ممثلى السلطة ولا تؤذى غيرهم من الفلاحين

" انطلق حميد يفر بسرعة إلى القمة يهز الشجرة كلها معه ، قـط أسود فى حمرة الغروب الوهاجة ، ثم طار حميد فى الهواء وتمرغت به بعض الشباب فى التراب من كثرة الضحك ، وبرقت السـماء نقـط رزاز يتصبب على وجهه المرفوع يملأ خياشيمه ، وارتمى بعض الرجال علـى ظهورهم من شدة المرح عندما تطايرت المجموعة الصـاخبة كالغربـان تلاحقها قذائف حميد الوسخة ، يتسابق الباش خولى والمأمور فى الابتعاد السريع .. انتصب جسما المأمور ومحروس الضخمان أمـام الأنفـار .. ووجهاهما ملطخان بالبراز (٣٤) .

ثم يعتزل المجتمع : معلنا سخطه ووصولا لقمة التمرد يبقى صـوتا غير مألوف وغربة وسط الزحام :

" لم يرجع حميد إلى داره بل اخذ من حجرة مهجورة وسط انقاض البيون المتهدمة عند آخر شارع فى القرية مسكنا جديدا ، يعود إليه فى ساعة متأخرة من الليل أما فى النهار فيحوم فى الحقول علـى هـواه ،

أحيانا يختفى لعدة أيام تعلم القرية برجوعه عندما تدوى عاليـا وسـط الليل دق الطبلة المتاع الوحيد الذى استرجعه من بيته يرن الصـوت فى إيقاعات غير مألوفة تتراقص أحيانـا يصـحبالدق غنـاء مصرصـر تستيقظالأنفار عند سماعه ، لكن بعضهم يهزون رءوسهم فى شىء مـن الندم (٣٥) .

ويبقى حميد رمزا مجسدا فى صوت علا (وسط الليل) وطبلتـه الصوت غير المفهوم ، لكنه يحمل دلالة صوت المثقف (بإيقاعاته غـير المألوفة) التى تنبه (توقظ) الآخرين (الأنفار .

وفى أحزان نوح و دوائر عدم الإمكان يأتى نوح وعواد رمـزين للفقد فقد الوطن والاسمان مقصودان فالأول استدعاء لطوفـان نـوح والثانى توظيف مستمد من التراث الشعبى حيث القصة المشهورة : عواد باع أرضه ، فنوح غير مسئول عن ضياع البندقية ولكن هذا لا يمنـع شعوره بالقهر إزاء القوة المتسلطة عليه قوة اللصوص الـذين يحتمـون بالظلام ويقهرون نوح ويسلبونه سلاحه : " حيث العتمة تغلف الأشياء وتذهب بملامحها : ولا يكون أمامه إلا أحد أمرين كلاهما مر أما أن يقتل وأما أن يسلب سلاحه .. يصبح أمام الكبير والصغير الرجل الذى تخلى عن سلاحه ، وكم هو شىء قاتل وبغيض أن يخاف الرجل ويسـقط " (٣٦) وفى " دوائر عدم الإمكان " يدور عواد فى القرية باحثا عن ذاتـه وغارقا فى المأساة : فأرضه جدباء أثمرت قطنا هزيلا .

وصباحها أمسكت بحفنة من طين حقلى الأسود وأنـا فى شـدة التعجب والفزع كيف لم يعط القطن الوفير .. تتقطع كبدى وأنـا أرى الشجيرات هزيلة مريضة ، وقد جاءت لوزاتها قليلة لا تطرح محصولا .. " وقال لى القطن الشحيح المندى أن الموظف أعطانى سمادا مغشوشا أخذ بصمتى وأعطانى سمادا مغشوشا " (٣٧) .

وزوجته هنومة عاقر قد ألقت نفسها فى البئر تحت وطأة القهـر والحزن فغرقت وعواد يرفض موتها كما يرفض السـماد المغشـوش ، ويطوف القرية باحثا عن هنومة التى ترمز للأرض / الهوية ، والـذات ، وتتعدد الدوائر فى الرواية : (هنومة – الأرض – الساقية التى يدور فيها الثور – كلب الأعمى الدائخ حول نفسه وهو مربوط فى حبل ودوائـر الظلم ممثلة فى السلطة ، موظف الجمعية وضابط الشرطة ورجل الـدين والقصر) ويكتشف ضياع الأرض هنا ليظهر الرمز للهزيمة ، وعواد ما هو إلا مصر التى فقدت مسلوبة فى ١٩٦٧ ويمتد جدب الأرض وعقم هنومة الرامز إلى جدب الحياة والنماء فى ظل الهزيمة وآثارها .

وعلى نفس الطريق يسير يوسف القعيد فى الحداد ، ومنصور أبو الليل الذى كانت معه فى الحقل فى تلكالليلة السوداء ، ولا حتى مأمور مركز ايتاى الباروود يعرف قاتله .. قتل الحاج منصور أبو الليل وراح يحمل سره معه ، صمت إلى الأبد (٣٨)

قتل منصور أبو الليل الذى يمثل رمز لكل فقيد فى سيناء وعلى الجميع البحث عن قاتله ، لا ... لن تدفنوه أبدا لن يوارى فى التراب حتى نأخذ بثأره أولا ، وتقولون ان سترة الميت دفنه إنه لم يمت .. لقد قتل (٣٩) وإذا كان من معه فى الميدان هو : حسن العرج فمن الطبيعى أن يقتل غيلة ليصبح رمزا لمن فقدتهم مصر ويجب أن تعيش فى حدادها عليهم وأن تلعق جراحها على من لا تعوضه الأيام ، وفى الأرض تجسد القرية الوطن الأكبر (مصر) فى تطلعاته للتخلص من الظلم وسوء الحكم ، يقول د . حلمى بدير : " لقد بدا للوهلة الأولى أن المؤلف لم يفصل حكاية القرية عن حكاية الكفاح الوطنى فى مصر فى مواجهة الظلم ، والقهر الاجتماعيين ، وكان يرمز لأحداثها الكبار بأحداث القرية التى تبدو صغيرة .. وما هى إلا انعكاس حقيقى لواقع الوطن الأكبر (٤٠) ويجسد عبد الهادى الجيل الثانى الذى يستمد جذوة الكفاح من محمد أبو سويلم ممثل الجيل السابق : الذى حمل السلاح مكافحا حتى خارج مصر وفى بر الشام شفت الموت بعينى دى ألف مرة .. زحفنا على الثلج تعرف الثلج .. كانت الأرض كلها ثلج فى ثلج ، وإحنا بنزحف على بطننا ونطلق بارود (٤١) ورجال القرية كلهم حسب دوره وحسب إمكانياته ونصيبه من الوعى ، يمثلون شبكة من الرموز التى تشير إلى مصر وأبنائها ، وتشير إلى نقطة وردت سابقا عند الحديث عن عنوان الأرض وهى أن الشرقاوى لم يحدد اسم القرية ليفتح الطريق أمام الرمز لتكون بالفعل القرية هى مصر عبر تاريخها ، وتحسب اسم القرية كان سيحيل إلى قرية بعينها تبعدنا عن إشارية الرمز المقصود

(٣) جماليات البنية الوصفية للمكان وأشيائه

استقراء وصف المكان فى روايات الفلاح مع تخيل التشكيل الهندسى للبيت يكشف كل هذا عن جماليات المكان بجزئيه المتداخلين : الحقل الخارجى المفتوح والبيت الداخل المحدد المنفتح على العالم الخارجى ، والفلاح يعيش بين عمقين ، فهو يخرج من عمق البيت ليدخل عمق الطبيعة الأم التى تمثل أصل الأشياء ومصدر حمايتها ، وفى الوقت نفسه تحتضنالبيت والفلاح داخله .. ثم ان كلا العمقين يلتقيانفى أصل واحد هو أصل كل المركبات ، إذ يعودان إلى العناصر الأربعة أو الاسطقسات : (الماء – الهواء – النار) هنا تبدو اولى مظاهر جماليات المكان : التلاءم والتناسب بين الخارج والداخل :

وكما يقول سلاييف فإن : " الملاءمة هى القانون الرئيسى للجمال واللوحة الكبرى للطبيعة بما تحتويه من ألوان وأسكال وصور جزئية ومتحركات وثوابت ترفع شعار التلاؤم هذا .. لقد أدرك الإنسان قديما الجمال فى عناصر الكون التى هى أساس كل موجود ، فتواءم معها وأقام حياته عليها ورغم تطور الحياة وابتعاد إنسان العصر الحديث عن هذه العناصر بشكل أو بآخر إلا أن الفلاح يتعامل معها

بصور ا الأولى : (فالماء والأرض والهواء والنـار) موجـودة عنـد الفلاح فى طبيعتها الولى البدائية حيث لم تشوهها يد المدينة مـا ادى إلى ظهور ثانى جمالايات المكان : الطبيعة فى نقائها أو فى عذوبتها وبكار ـا ....

فالأرض فى بكار ا خصة تحمل خصائص الأنثى التى ترمو للتجدد والبقاء والحيوية ، وكلها صفات تجابه فكرة الموت والفنـاء ، والأرض بعد ذلك رمز الثبات والصلابة فى مقابل الحركة ، والاضطراب ، وهى كمكان له أثره فغنتماء الإنسان للأرض له فاعليته حين يشعر الإنسـان بالنتماء أو الضياع ، وكما يرى باشلار : فالإنسان يعلـم غريزيـا أن المكان المرتبط بوحدته مكان خلاق (٤٣) .

والماء والنار عنصران يكشف تضادهما عن رمزيتـهما يـرى د . رمضان بسطاويسى : " ان الماء عنصر أكثر أنوثة ورتابة من النار (٤٤) وهما إذ يتجاوران يخلقان جمال التضاد وإذ يتداخلان تسـتمر الحيـاة ويشبع الجسد بإنضاج الطعام .. ويخلقان صورة المقدس الأسـطورى فى الزمن القديم ، ويضيف د . رمضان : وترتبط المياه بقيمة كبرى من قيم الخيال الإنسانى لأ ا ترمز للطهر ، والنقاء ، والحديث عن الماء الصـافى الرقراق حديث ذو معنى يؤدى إلى هذا المعنى التطهيرى ، والماء مـرتبط أيضا بالخيال الحركى عندما يزدادا عنفا ويستولى عليه نوع من الغضب سرعان ما يتباهى الإنسان بالسيطرة عليه وقمعه (٤٥) .

والهواء لا يخفى فى حالة سكونه وحركته ، وهو فى حركته يتدرج من الرقة للعنف ، يهدهد الأشياء ويكسر حدة الملل فى الأشياء الثابتة ، فهو قادر على إحداث النقيض وقادر على إحـداث تكوينـات فنيـة متمايزة ، ويدخل فى مجال المنافسة مع النار فى سيطرة كل منهما علـى الطبيعة ، وإحداث أكبر قدر من التغيير فيها .

ثم تجتمع العناصر الأربعة فى التأثير لتخلق اللون ، مساحة من لون واحد يشكل وسط ا موعة من الألوان الطبيعية ، ألـوان النبـات ، والأزهار التى تغرق فى اللون الأخضر الذى يغزو الإنسان فلا عجب أن نجد الفلاح بتأثير هذا اللون مفعما بالحياة والقوة : فمن الحقـائق الـتى أثبتتها الملاحظة والتجربة أن للألوان دخلا فى زيادة الانتاج أونقصـه ، وأ ا تؤثر على نفسية الشخص إيجابا أو سلبا حتى لو لم ينتبه إلى وجـود هذا اللون (٤٦) .

ثم يأتى الفلاح صورة مصغرة من الطبيعة ، فالفلاح ينقل مظاهر الطبيعة للبيت ، فيخلق عالما مصغرا لها يقـول شـوبنهاور : كلمـا صغرت العالم بمهارة أكبر امتلكته بشكل أكبر كفاءة (٤٧) .

ويشكل هذا العالم المصغر رؤية الفـلاح للأشـياء فى تناسـقها وتناغمها الطبيعيين ، بل وتلقائيتها يرى هربرت ريد أنه : " من المحتمل أن تكون أكثر مميزات الفن الفلاحى مدعاة للدهشة هى عالميته وشمولة ، إذ يبدو أن نفس الصور ، ونفس طرق التجريد ، ونفـس الشـكل ،

والوسائل الفنية تبرز تلقائيا من التربة فى كل مكان من العالم (٤٨) فكل شىء من الطبيعة دخل بيت الفلاح بيد الفلاح ليخدم غرضا يرى ناقله محاولة السيطرة على الأشياء التى تتضاءل فى المكان الواسع خارج الذات : فالمكان خارجنا يحتاج الأشياء ويغتصبها على حد تعبير باشلار (٤٩)

فيكونا البيت المحدد الذى يمثل حرمة ساكنه قادرة على استيعاب واستقطاب بعض أشكال الطبيعة أو بمعنى آخر أكبر قدر منها ، فيخلق هذا ازدحاما ينبئ عن جمال ما ، حيث يختزل الطبيعة الواسعة فى حيز ذى أبعاد محددة ، فالمصباح بقدر ما يؤدى دور الشمس ، والأثاث الخشبى تحوير من أشجار الخارج ، وصور أبطال التاريخ القديم تثبيت واقتناص للزمن ، والحصير ، والبرش إعادة لتشكيل مادة كائنة فى الطبيعة بصورة مغايرة قد لا يرى فيها الإنسان جمالا .

ولا يتوقف الجمال عند المكان فى صورته المادية ، بل يمتد إلى قوانين المكان وروح الإنسان عندما ينظم حياته ، فمجموعة العادات ، والتقاليد ، والجوانب الثقافية والعقلية للفلاح ، تمنح الرواية دماء جديدة من شأنها أن تكون علامة أخرى من علامات التميز .

الخاتمة

حاول البحث أن يرى الفلاح بعين الفن ؛ الفن الروائى الذى استطاع – بوصفه أداة تعبيرية – أن يكون لنفسه رؤيته الخاصة للعالم والإنسان . والبحث يرى من منظوره الخاص أنه نجح فى أن يضفر جزئيات وعناصر الرواية لتكوين واستجلاء صورة الفلاح ، وأنه فى رحلة استنطاقه النص الروائى يشير إلى مجموعة من النقاط التى يرى أنه حققها : كشفا أو تأكيدا ، أو إشارة وتتلخص فيما يلى :

١- النص الروائى :

إن التعامل التقليدى مع الرواية المصرية – بوصفها نصا إبداعيا قد أرسيت قواعده وبات له اعلامه – وهو فى مجموعه تعامل لا يستنطق النص فى الغالب ومناهجه لا تسبر غور النص ، ولا تكشف عن أدبياته ، ومكونات فنه ، لذا فإننا بحاجة إلى إعادة قراءة إبداعنا الروائى بصورة تكشف عن النص بشكل أعمق .

٢- العنوان / النص المهمل :

العنوان الروائى بوصفه جزءا لا يتجزأ من الرواية ، يعد عنصرا مهملا فى دراستنا النقدية ، ،أنه على ما هو عليه من الأهمية فى السياق الروائى يتطلب دراسته بوصفه نصا موازيا أو عنصرا لا يتوقف دوره عند كون مدخلا للنص الذى يتصدره .

٣- أشياء النص :

الدراسة الخارجية غير المتعمقة للنص الروائى ، تؤدى إلى إهمال عناصر لها أهميتها وفاعليتها فى مجالها ، وتتمثل هذه العناصر فى الأشياء التى تشكل المحيط الداخلى وجغرافية المكان ، وهذه الأشياء تعد كما مهملا على الرغم مما لها من دلالة وما يتأسس عليها من رموز وإشارات ذات فاعلية كبيرة فى جامع النص فإذا كان النص الروائى بناء محكما له قوانينه ومعاييره التى بنى وفقها ، فإن جميع عناصره لابد أن يكون لها دور لا يمكننا إغفاله بإغفالها ، ولذا علينا ألا ننتبه لأشياء القصة فقط ، بل أيضا قصة الأشياء .

٤- الكيان اللغوى للشخصية / الفلاح :

الحوار بوصفه مفردات لغوية تعود أصولها إلى الفصحى ، إن انحرافهذه اللغة صوتيا أو صرفيا عن أصلها لا يفتح الطريق أمام إدعاء عاميتها ، ونفى الفصحى عنها ، وقد أقامت الدراسة الدليل على ذلك بدراستها لغة الحوار الروائى دراسة معجمية وضحت أصول اللغة الحوارية فى رواية الفلاح .

٥- شعرية النص :

الرواية بوصفها تشكيلا لغويا قد تطورت فى لغتها ، ومن سمات هذا التطور إنه يمكننا التعامل مع النص الروائى تعاملا شعريا أى نتعامل مع المفردة الواحدة بوصفها بناء لغويا يؤدى معنى فى الإطار الكلى والسياقى للنص لذا يجب أن نبحث فى النص لا أن نبحث عنه بمقاييس خارجة عنه .

٦- العمل الببليوجرافى :

إن العمل الببليوجرافى فى مجال الرواية بوصفه عنصرا له اهميته ودوره فى البحث الأدبى ، مازال يحتاج منا إلى مجهود كبير لتلافى النقص والقصور فى هذا الجانب .

٧- الرواية والفلاح :

إن الرواية قد نجحت فى تصوير الفلاح ورسم شخصيته بصورة واقعية ، وإنه إذا كان من الطبيعى أن تتطور شخصية الفلاح روائيا رهنا بتطور الرواية نفسها ، فإن الرواية فى تطورها هذا قد استخدمت الفلاح بوصفه رمزا واسعا وأشارت من خلاله إلى وقائع وأحداث اجتماعية ، ورأت أنه الصورة الأوقع للإنسان الواقعى

وقد منحت الرواية التى تصوره طاقات تعبيرية لها قيمتها فى الكشف عن الجانب الفولكلورى والعقلية الإنسانية فى صور ا البسيطة وإن الفلاح منح الرواية شخصية متميزة يتكشف تميزهـا فى علاقتـها بالأرض تلك العلاقة التى تكشف عن جوانب الشخصية كلها .

٨- المكان الروائى :

عناصر المكان تلعب دورا فى إطار الشخصية ويمتد هـذا الـدور ليكون دورا بارزا فى القص ، وبذلك تلعب كل عناصـر المكـان وأشياؤه دورا ثنائيا: حيث وظيفته للشخصية من ناحية وللقص من ناحية أخرى وأشار البحث إلى تميز المكان فى روايات الفلاح عنه فى أنواع الرواية الأخرى .

٩- وضعية السارد :

إن وضعية السارد فى روايات الفلاح تختلف فى التصـوير الفـنى للشخصية إلى حد واضح حيث يكون السارد المقيم أكثر اقترابـا وقدرة على وصف المكان فى آثاره وعلاقته بأصحابه ، وهى علاقة لا نستطيع إهمالها عند الحديث عن الفلاح بوصفه إنسانا يعـيش فى إطار الزمان والمكان قطبى الحياة .

١٠ – رواية الفلاح :

على الرغم أن رواية الفلاح لا تنفصل فى تاريخها عن الرواية المصرية بعامة ، إلا أ ا رواية متميزة بشخوصها ، ومكا ـا ، وسـاردها ، وأشيائها وقوانين حيا ا فى هذا الجانب يمكن دراستها بمعـزل عـن غيرها من الروايات .

المـــراجع

(١) نقلا عن د . عبد السلام المسدى ، الأسلوبية والأسلوب ، الدار العربية للكتاب / ط ٢ ١٩٨٢ ، ص ١٠٢ .

(٢) انظر د . يوسف نوفل ، محمد عبد الحليم عبد الله ، حياته وادبه ، الرياض ١٩٨١ ، ص ١٤٨ وهى دراسة نقدية تشير إلى العنوان الروائى .

(٣) بتصرف شعيب خليفى ، النص الموازى للرواية (استراتيجية العنوان) مجلة الكرمل ، العدد ٤٦ ، ١٩٩٢ ، ص ٨٢ ، ٨٣ واستفاد الباحث كثيرا من هذه الدراسة واعتمد عليها فى هذا الجزء بالإضافة إلى كتاب د . يوسف نوفل

(٤)(٥) (٦) المرجع السابق ، ص ٩٠ – ٩٥ – ٩٦ .

(٧) السابق ، ص ٩٣

(٨) والحداد بوصفه عنوانا أشار إلى الحداد بوصفه حدثا ياخذ بجامع النص ، وتنطلق منه الأحداث الفرعية ، وكشف عن جانب من أسباب الحداد عند الفلاح (وهبت العاصفة) كان العنوان تعبيرا بشكل مجازى عن مضمون العمل الذى فتح الطريق أمـام اكتشـاف أسباب ثورة الفلاح .

والحرام لفظ أشار إلى الحدث الذى استأثر بالنص الروائى ، فبدا كأنه لفظ مسيطر فى معناه تضمن النص الروائى بدلا من ان يتضمنه النص .

(٩) انظر عباس حسن ، النحو الوافى ، دار المعارف ط ١١ ج ١ ١٩٩٣ ، ص ٤٢١ وما بعدها .

(١٠) رولان بارت ، التحليل البنيوى للسرد ضمن طرائق تحليل السرد الأدبى ، ترجمـة حسن بحراوى وآخرون ، ص ١٢ .

(١١) انظر : مقولات السرد الأدبى ، ص ٥٨ وما بعدها .

(١٢) د . شفيع السيد ، اتجاهات الرواية المصرية ، دار المعارف ١٩٧٨ ، ص ٢٠٨

(١٣) هكذا فى الأصل وما بين القوسين من عندنا وهو الصواب فاللفظ فاعل مرفـوع وليس منصوبا .

(١٤) سلمى الأسوانية ، ص ١٣٠ .

(١٥) د . حميد لحمدانى ، بنية النص السردى ، ص ٤٨ .

(١٦) بيربرونل وىخرون ، النقد الأدبى ، ترجمة د هدى وصـفى ، القـاهرة ط ١ ، ١٩٩٠ ، ص ١١٧ .

(١٧) انظر : ابن جنى ، الخصائص ، ج ٢ ، ص ١٧ وما بعدها .

(١٨) هى (الباء – الجيم – الدال – الطاء – القاف) وجمعها الدارسون فى قولهم قطب جد وهى فى نظر سيبوية أصوات مجهورة شديدة .

(١٩) ف تشيتشرين ، الأفكار والأسلوب ، ترجمة د حياة شرارة ، بغـداد د ت ، ص ٤٥ .

(٢٠) ستيفن أولمان ، دور الكلمة فى اللغة ، ترجمة د كمال بشر ، مكتبة الشـباب ط ١٠ ، ١٩٨٧ ، ص ٦٢ .

(٢١)انظر : أ . ف تشيتشرين ، الأفكار والأسلوب ، ص ٤١ .

(٢٢) د غالى شكرى ، فى حواره مع يوسف إدريس ، مجلة القـاهرة ، ع ١١٧ ، ٨ /١٩٩٢ ، ص ١٠٨ .

(٢٣) راوية ، ص ٣ .

(٢٤) جرجى زيدان ، الفلسفة اللغوية والألفاظ العربية ، دار الهـلال ط ٢ ، ١٩٠٤ ، ص ٦٢

(٢٥) انظر : سوسير ، علم اللغة العام ، ص ١٩٧ .

(٢٦) ميخائيل باختين ، الخطاب الروائى ، ترجمة : وحمد برادة ، دار الفكر للدراسات ط ١ ، ١٩٨٧ ، ص ٣٩ .

(٢٧) نقلا عن أنطن غطاس كرم ، الرمزية والدب العـربى الحـديث ، بـيروت ، دار الكشاف ١٩٤٩ ، ص ١٠ .

(٢٨) السابق ، ص ١٢

(٢٩) انظر : البير يسى ، تاريخ الرواية الحديثة ، ص ٤٠٨ .

(٣٠)السراية ، ص ١٩٩ .

(٣١) السراية ، ص٢١٥ .

(٣٢) السراية ، ص٢١٩ .

(٣٤) السراية ، ص٢٢٠ .

(٣٥) السراية ، ص ٢٢٠ .

(٣٦) السراية ، ص ٢٢١ .

(٣٧)أحزان نوح ، ص ١٦٢.

(٣٨)دوائ عدم الإمكان ، ص ٣٨ .

(٣٩)الحداد ، ص ٧ .

(٤٠)د . حلمى بدير ، الاتجاه الواقعى فى الرواية العربية فى مصر ، ص ٢٦٧ .

(٤١) الأرض ، ص ١٩٧ .

(٤٢) نيكولاى سيلابيف ، العمل مصدر للإحساس الجمالى ، ضمن كتاب مشـكلات علم الجمال الحديث ، ترجمة فريق من دار الثقافة الجديدة وإصدارها ، ص ٣٤ .

(٤٣) جاستون باشلار ، جماليان المكان ، ص ٤٠ .

(٤٤) (٤٥) د . رمضان البسطويسى محمد ، باشلار ، الخيال والعناصر والتـأملات الشاردة ، جريدة الحياة ، العدد ١٠٨٣٥ .

(٤٦) د . أحمد مختار عمر ، اللغة واللون ، دار البحوث العلمية ، الكويـت ، ط ١ ، ١٩٨٢ ، ص ١٤٨ .

(٤٧) أنظر : جماليات المكان ، ص ١٤٤ .

(٤٨) هربرت ريد ، معنى الفن ، ص ٥٢ .

(٤٩) باشلار ، المرجع السابق ، ص ١٨٢ .

ليس الفلاح المصرى شاهداًعلى تاريخ القرية، أو المجتمع القروى، فحسب، بل يمثل الحقيقة المصرية القديمة المعيشة الوحيدة الشاهدة على تاريخ الإنسان المصرى على أرض مصر؛ تاريخ الأرض والبشر، الخصوبة والإنتاج، العبودية والاستعمار، العدل والظلم، الأصالة والمسخ. وبرغم كل شيء، لايزال الفلاح المصرى، وربما سيظل، حتى لو لم يمتلك الأرض، أثراً حياً عصياً، ونموذجاً بشرياً حيوياً، دالاً على سيرورة بقاء الإنسان المصرى، وعلى ديمومة وجوده حول ضفاف النيل. ولمّا كان الفلاح يمارس أحد أبرز وجوه النشاط الإنسانى، ولما كانت صلة البشر الجمالية بعالمهم تتبدى فى كل وجوه هذا النشاط، فإن هذه الصلة تبلغ أرفع صور تجسيدها فى نسق نوعى من مجمل أنساق الثقافة والوعى الاجتماعى، وهو الفن، فالمعاناة الجمالية إحدى السمات الأساسية للبشر، كما أن الشعور الجمالى ملازم للإنسان فى كل إيماءة، وكل حركة، وكل عمل يقوم به، وفى كل وَقْع للحياة عليه، وإنما تجد تلك المعاناة، وذلك الشعور، تجسيدهما وكمالهما، فى الأعمال الفنية، وشأن «الرواية» أنها فن هذا الزمن، الذى يستطيع أن يصنع وجوهاً متعددة لهما. فى هذه الدراسة، يتجه الباحث، د. مصطفى الضبع، إلى تحليل نموذج شخصية الفلاح فى تراوحه بين الواقع والفكر والفن، مركزاً جهده - فى النهاية - على درسه بوصفه شخصية فنية أقرب إلى التكنيك الفنى، أى تحليله فى إطار التحليل النصى، حيث يرصد، فى الفصل الأول، الملامح العامة لصورة الفلاح فى الرواية منذ نشأتها، وحتى عام ١٩٥٢م، كاشفًا عن عناصر المؤثرة فى البنية الاجتماعية (القيم الاجتماعية والصراع الإنسانى، الحدث التاريخى، الطبيعة، السلطة). وفى الفصل الثانى، الذى يعتمد الفترة من ١٩٥٣ إلى ١٩٧٣، يكشف، عبر تسعة مباحث، عن أبعاد علاقة الفلاح بالأرض، المرأة، العمل، الآخر، الزمن، الثقافة، البيت، أشياء المكان، البعد النفسى، على نحو ما تجسده أعمال هذه الفترة. وفى الفصل الثالث، يسعى الباحث إلى التفتيش عن الإضافة التى قدمتها شخصية الفلاح إلى الرواية على مستوى اللغة، وعناوين الروايات، وأسماء الشخصيات، والحوار، والسرد، والرموز، وجماليات المكان. وتكمن أهمية هذه الدراسة فى موضوعها الذى أهملته الدراسات النقدية الحديثة بوهم تقليدية هذا الموضوع.

(التحرير)

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب